искусство
10.69

КИНО

22



Поздравляем с 70-летием

Николая Ивановича Боголюбова, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий, творческий путь которого отмечен созданием ярких, впечатляющих образов в фильмах «Окраина» (1933), «Крестьяне» (1934), «Семеро смелых» (1936), «Великий гражданин» (1937—1939), «Ленин в 1918 году» (1939), «Александр Пархоменко» (1942), «Парень из нашего города» (1942), «Партизаны в степях Украины» (1942), «Она защищает Родину» (1943), «Случай на шахте восемь» (1957) и многих других.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1 и 4-й страницах обложки использованы материалы из документальных фильмов о ВГИКе студентов режиссерского отделения А. Рудовича и В. Меньшова

искусство

КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9 Тел. 151-02-72.
А10412. Подписано к печати 26/IX 1969 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 35 400 экз. Заказ 3509

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Могучая сила современности

В. Монахов, секретарь Союза кинематографистов СССР

После Московского форума коммунистов Земли

«Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой...»

Истина, проверенная опытом многих поколений. И моего в том числе. Она изо дня в день подтверждается в наше время в огне классовых битв за обновление человеческого общества. Сегодня с необычайной ясностью видишь, что международное коммунистическое движение утвердилось как решающая политическая сила современности, последовательно отстаивающая интересы народов, высочайшие идеалы мира и социального прогресса. Знаменательное и невольное признание можно было прочесть в одной буржуазной газете о том, что подлинно «космическое эхо» получило международное Совещание коммунистических и рабочих партий, а его программный документ «Задачи борьбы против империализма на современном этапе и единство действий коммунистических и рабочих партий, всех антиимпериалистических сил» воспринят в мире как «Манифест XX века».

И какой нежизненностью, нереальностью, фальшью отдают апологетические теории о взаимном «сближении» социализма и капитализма в его империалистической стадии, о их взаимном проникновении, «конвергенции» в век научно-технической революции. Наше время характеризуется обострением исторического противоборства сил прогресса и реакции, социализма и империализма. И ареной этого противоборства является весь мир, все основные области общественной жизни — экономика, политика, идеология, культура.

Для всех нас очевидно, что Совещание нанесло удар по расчетам наших противников. На первой пресс-конференции участников Совещания выступил генеральный секретарь Коммунистической партии США Гэс Холл, который, обращаясь к тем, кто предсказывал «неудачу» Совещания, к представителям буржуазных газет, журналов, в большом числе нахлынувшим в Москву, сказал: «Вас, стоящих по ту сторону баррикад, мне нечем порадовать...» А затем добавил: «...но для вас, наших единомышленников, у меня хорошие вести. 75 коммунистических и рабочих партий прислали в Москву свои представительные делегации, в большинстве «на высшем уровне». Однако многие из тех, кто по условиям своей борьбы не мог быть представлен на Совещании, разделяют цели встречи». Можно только согласиться с Гэсом Холлом в том, что Московское Совещание фактически представляет все мировое коммунистическое движение.

Когда «стоящие по ту сторону баррикад» достаточно уяснили себе это, началась их новая атака. Коммунистам удалось собраться, говорили они, но не дано договориться. Однако и это пророчество не сбылось. Единодушно был принят призыв международного Совещания коммунистических и рабочих партий «Независимость, свободу и мир Вьетнаму!», затем последовали столь же единодушно одобренные «Воззвание в защиту мира», другие документы. С большим подъемом Совещание приняло обращение «О 100-летии со дня

рождения Владимира Ильича Ленина». И, наконец, 17 июня был принят документ — «Задачи борьбы против империализма на современном этапе и единство действий коммунистических и рабочих партий, всех антиимпериалистических сил».

Пожалуй, самым красноречивым признанием жизненности и актуальности этих документов было раздражение, с которым встретили их западные пропагандисты.

Кое-кто по ту сторону баррикад попытался было бросить тень на Совещание. В ход вопреки здравому смыслу были пущены такие нелепые выдумки, что даже целый ряд буржуазных обозревателей вынужден был призвать своих собратьев по перу «не самообольщаться». Журнал «Крисчен сайенс монитор» процедил сквозь зубы: «Предсказания, что Совещание ознаменует собой распад коммунистического движения — оказались необоснованными».

Мы бы недооценили реальной опасности, если б сочли, что наши противники, после того как задохнулись их первые атаки на Совещание, не предпримут новые диверсии. Как раз сейчас наступил период наиболее интенсивного изучения ими итогов московской встречи коммунистов. Изучаются документы, практическая деятельность коммунистических и рабочих партий, процессы консолидации социалистического содружества государств, факторы сплочения антиимпериалистических сил. Империалистические диверсанты ставят перед собой задачу: любыми способами ослабить позиции социализма, подорвать национально-освободительное движение, задержать необратимый процесс упадка капитализма.

При всей «широте и размахе» этих задач легко заметить, что острие агрессивной стратегии империализма направлено прежде всего против социалистических государств. Это и понятно. Ведь именно мировая система социализма является решающей силой в антиимпериалистической борьбе.

Нанести удар по социализму — такова задача, которую ставят перед собой финансово-промышленная олигархия, государственный аппарат, пропагандистские центры империалистических держав.

Нас, стоящих по эту сторону баррикад, уверяют, что современный империализм не так уж плох, он изменился и несет в себе «положительный заряд». В подтверждение указывают на такое выдающееся научно-техническое достижение, как полет космического корабля «Аполлон-11» и высадка американских космонавтов на Луну. Конечно, этот важный шаг на пути исследования космического пространства показывает, какими значительными экономическими и техническими ресурсами обладает современный империализм. И все-таки, обладая ими, он не способен решить социальные проблемы нашего времени, освободить общество от нищеты и нужды, ликвидировать безработицу, гарантировать трудящимся жизнь без страха за свое будущее. И это чрезвычайно показательно.

«Мы пришли в мир — во имя всего человечества» — выбито на медали, доставленной Нейлом Армстронгом и Эдвином Олдрином на Луну. Но могут ли так сказать 500 тысяч американских парней, высадившихся на нашей планете — во Вьетнаме. Полет на Луну — это выдающийся результат научного и технического гения, высокой организации эксперимента. Но куда все это девается, когда речь заходит о земных нуждах

миллионов американских граждан! В США, достигших больших высот в науке и технике, поставлен рекорд обнищания широких народных масс. Оставляю досужим пропагандистам из «Голоса Америки» их рассуждения на тему о том, что такое «нищета» по-американски. Около 30 миллионов человек в США живут ниже официально установленного прожиточного минимума. Так образовалась, по словам журнала «Тайм», целая «нация бедняков», в три раза превышающая все население такой страны, как Бельгия.

И это в США, самой могущественной и богатой стране капиталистического мира. Как же обстоит дело тогда в других, так сказать, рядовых странах капитализма? А сколько горя, несчастья, нищеты и насилия несет империализм народам, недостаточно защищенным от проникновения империалистического капитала, разного рода миссионеров, а то и вооруженных сил!

Таков ход общественного развития, что империализм приходит в столкновение с жизненными интересами людей физического и умственного труда, различных социальных слоев, наций и континентов. Вот почему против него поднимаются все более широкие трудовые массы, общественные движения, целые народы. Поэтому столь закономерным кажется нам вывод международного Совещания коммунистических и рабочих партий, обобщивший опыт борьбы многих поколений:

— Чтобы положить конец преступным действиям империализма, который может навлечь на человечество еще более тяжкие бедствия, рабочий класс, демократические, революционные силы, народы должны объединиться и выступать сообща. Обуздать агрессоров, избавить человечество от империализма — миссия, выпавшая на долю рабочего класса, всех антиимпериалистических сил, ведущих борьбу за мир, демократию, национальную независимость и социализм.

Призыв Совещания к единым действиям находит отклик. Его можно видеть во всесторонней поддержке героического вьетнамского народа, в моральной поддержке мировым общественным мнением дела борьбы вьетнамских патриотов, в мобилизации прогрессивных сил против всех актов агрессии империализма, против развязывания им локальных войн и применения иных форм наступления в любых районах мира. Эта нелегкая борьба сочетается с движениями во многих странах за демократизацию всех сторон жизни.

Надо признать, успехи на разных участках фронта этой общей борьбы неизменно связаны с мирными созидательными достижениями стран социализма. Простые статистические выкладки необычайно красноречивы. За минувшие десять лет национальный доход стран — участниц Совета Экономической Взаимопомощи возрос на 93 процента, а в капиталистических странах лишь на 63 процента. Страны СЭВ занимают 18 процентов территории и имеют 10 процентов населения земного шара, а производят 32 процента мировой промышленной продукции. И тем более становятся понятными успехи национально-освободительных движений: менее чем за 10 лет 44 страны порвали цепи колониализма и многие из них встали или становятся на некапиталистический путь развития, а тем временем разворачивается сражение за независимость в последних колониальных владениях империализма, насчитывающих еще около 35 миллионов человек.

Наконец, фронт социальной борьбы в капиталистических странах. С 1960 по 1968 год в забастовках приняло участие свыше 300 миллионов человек — в два раза больше, чем за предыдущие 14 лет. В борьбу втягиваются различные слои общества. Как отметил товарищ Л. И. Брежнев в выступлении на международном Совещании коммунистических и рабочих партий, сейчас усиливается созревание не только материальных, но и социально-политических предпосылок для революционной замены капитализма новым общественным строем, для социалистических революций.

Все это, в свою очередь, объясняет нам, почему с таким ожесточением обрушивается буржуазия на революционные движения и их передовой отряд — коммунистов. Все формы насилия пущены в ход, чтобы вернуть позиции. Локальные войны, вооруженные интервенции, полицейский террор, насаждение фашистских режимов. И не последнюю роль в этом арсенале отводят средствам духовного давления, дезинформации, клеветы, «трансформации ви́дения и понимания мира» у сотен миллионов людей. Так хотят защитники старой социальной системы создать барьеры между отдельными отрядами освободительного движения, направить их в ложном направлении, подорвать национально-освободительное движение, ослабить международный рабочий класс и социалистические страны, расколоть социалистическое содружество, изолировать, а если невозможно это, разложить изнутри коммунистическое движение — вот главное направление классовой стратегии империализма. В поисках путей ее осуществления трудятся целые армии его идеологических прислужников. Из года в год идут поиски «аргументов» в защиту его политики и практики. Эти «аргументы» иногда для большей убедительности принимают формы искусства, оснащены выразительными средствами живописи, литературы, кино. Создаются бесчисленные идеологические мифы, возникла целая, так сказать, мифологическая система капитализма, главная задача которой — дезориентировать революционные силы современности.

Разве не этому служит побасенка об «исчезновении классов» в развитых капиталистических странах? Послушать ее авторов — получается, что в результате научно-технической революции распадаются основные классы — буржуазия и пролетариат — и образуют особый социальный сплав. Видный американский дипломат, социолог, экономист Джон Кеннет Гэлбрайт в своих книгах проповедует идею образования некоего «современного индустриального общества», в котором уже не действуют законы классовой борьбы. На место разделения общества по классовому признаку пришла так называемая «техноструктура». Здесь нет антагонизма между угнетателями и угнетенными, тут господствует «комбинация знания и умения».

Что ж, и мы это знаем, в современном высокоразвитом промышленном государстве действительно велико значение знания и умения. Повысился профессиональный и общеобразовательный уровень рабочего класса. Но это не означает, что рабочий класс исчез.

Понятно, апологетам капитализма хотелось бы сбить накал классовой борьбы. Однако сие от них не зависит. Не зависит это и от кликуш левацкого толка вроде американизированного австрийского профес-

сора Герберта Маркузе, смертельно обидевшегося на тех, кто уличил его как агента Центрального разведывательного управления США. Он пытался нанести удар по ведущей силе современности — рабочему классу с помощью теории «интеграции» трудящихся в капиталистическом обществе. Нет, мол, теперь на свете по-боевому настроенных тружеников, «весь рабочий класс стал аристократией», и революция может найти отклик лишь в сердцах людей вне сферы производства, например студентов. Пытаясь таким образом вбить клин между рабочим классом и другими слоями населения, втягивающимися в борьбу за обновление общества, Герберт Маркузе оказывает немалую услугу своим заказчикам.

Однако, преодолевая все трудности, международное коммунистическое и рабочее движение набирает мощь и силу.

В условиях форсированных идеологических боев, естественно, возрастает политическая ответственность, лежащая на нас, художниках, сознательно ставших по эту сторону баррикад.

Уже сами подготовка и ход Совещания представляют важный урок глубокого и всестороннего научного анализа многообразной действительности, прямого и честного подхода к сложнейшим проблемам современной реальности.

Что касается общих и конкретных выводов Совещания, то они будут верно и плодотворно ориентировать нас в истинном понимании тех действительных процессов, что происходят в мире, будут ориентировать нас в борьбе с новыми модификациями старых скомпрометированных теорий «конвергенции» и «интеграции».

Из итогов Совещания следует, что мы, представители социалистического искусства, должны постоянно находиться в идеологической атаке на позиции буржуазного миропонимания. Такова сама природа тех коммунистических идей, которые мы отстаиваем и реализуем.

Над планетой звучит деловой и патетический призыв Совещания: «Народы социалистических стран, пролетарии, все демократические силы в странах капитала, освободившиеся и угнетенные народы,— объединяйтесь в общей борьбе против империализма, за мир, национальную независимость, социальный прогресс, демократию и социализм!»

Этот призыв подхватывают миллионы.

За искусство борющееся

Христо Сантов, сценарист

Год 1969-й — год международного Совещания коммунистических и рабочих партий — для каждого болгарина, для каждого болгарского коммуниста знаменателен вдвойне. В этом году новое болгарское государство празднует свой четвертьвековой юбилей, в этом году исполняется двадцать пять лет со дня свержения монархо-фашистского режима в Болгарии. Совещание проанализировало, оценило современную обстановку в мире, но главное — наметило четкую перспективу на будущее. А наш национальный юбилей, который отметят — я в этом уверен — также наши друзья и единомышленники, дает повод для размышлений о пройденном пути. Он заставляет задуматься о наших свершениях, заставляет пережить ту «минуту истины», когда смысл происшедшего и происходящего открывается не фрагментарно, не в своих частных проявлениях, но во всей целостности, в единой и отчетливой исторической перспективе. Объем же достигнутого за эти двадцать пять лет наиболее очевиден, наиболее ощутим, если обратиться к конкретной области жизни народа.

Масштаб болгарского кинопроизводства до освобождения и после него — величины абсолютно несопоставимые. И не потому, что до 1944 года у нас выпускалось в лучшем случае два-три фильма в год, а чаще всего — один в несколько лет, а теперь ежегодная продукция составляет в среднем 16 полнометражных картин, не считая документальных, мультипликационных и научно-популярных. Они несопоставимы прежде всего по своим производственным и творческим потенциалам. Кинопромышленности в Болгарии до освобождения практически не существовало, не было и профессиональных кинематографистов. Люди, снимавшие те немногочисленные фильмы, которые тогда появлялись, были энтузиастами-любителями, не имевшими возможности опереться на развитую систему студий, лабораторий и т. д., без чего немыслимо современное кинопроизводство. Во многих случаях отснятая пленка для обработки отправлялась за границу. При национализации оказалось, что наследство, полученное народной властью, исчерпывается несколькими устаревшими кинокамерами. Фактически в кинопроизводстве нам пришлось начинать с нуля.

Здесь важна и другая сторона вопроса. Именно то, что в довоенные годы болгарский кинематограф лежал на периферии интеллектуальной жизни нации, причем периферии крайне далекой. Проблемы, волновавшие в то время общество и находившие свое прямое или косвенное выражение в других искусствах, в кино, за редчайшими исключениями, не проникали. Художники, которые в своих произведениях конкретно интерпретировали эти проблемы, то есть писатели, деятели театра, не имели поэтому основания считать кино достойным полем приложения своих сил. Народной власти пришлось решать и эту задачу, то есть задачу притока не только профессионально обученных, но и творчески зрелых кадров в кинематограф. И недолгая, всего двадцатипятилетняя история болгарского киноискусства с наглядностью может продемонстрировать этот процесс углубления идейно-философского содержания наших картин, процесс все более убедительного решения затрагиваемых вопросов. Не без гордости нужно признать, что в разработке ряда тем кино опередило другие искусства. Например, в теме революционной. Произведений, подобных «Героям Сентября», «Как молоды мы были», «Первому уроку», произведений с такой

силой проникновения в смысл пронесшихся над страной событий нет еще ни в нашей литературе, ни в нашем театре.

Я думаю, что идеи, выдвинутые Совещанием коммунистических и рабочих партий и требующие незамедлительного проведения в жизнь, нам, болгарским кинематографистам, необходимо рассматривать с точки зрения возможностей нашего искусства, с точки зрения уже совершенного и, главное, того, что еще предстоит совершить.

Одной из центральных идей Совещания, основой принятых решений был призыв к борьбе с империализмом. Для нас, кинематографистов-коммунистов, этот призыв должен претвориться в повседневную и конкретную борьбу за зрителя не только внутри своих стран, не только внутри социалистического лагеря, но и за его границами — в мире капиталистическом, в развивающихся государствах Азии, Африки, Латинской Америки. Формы и направления этой борьбы за зрителя могут быть многообразными. Прежде всего — искусству приземленному, ограниченному узкими горизонтами, искусству «самокопания» мы должны противопоставить искусство высокоромантическое, искусство влекущее, волнующее, активизирующее. Человечество всегда нуждалось в романтике, сейчас оно нуждается в ней не меньше, чем когда бы то ни было, и социалистический кинематограф не может обойти без внимания эту благородную потребность.

Мы, коммунисты, глубоко уверены в правоте своего дела, в победе нашего учения. Поэтому искусству, приходящему к нам с Запада, искусству отчаяния, искусству, проникнутому мотивами гибели, разрушения, катастрофы, мы должны противопоставить искусство оптимистическое. Быть кинематографистом-коммунистом — это в первую очередь означает быть оптимистом.

Кинематограф романтический, кинематограф, устремленный в будущее, немыслим без героя, в котором адекватно выразились бы эти чувства и эти качества, без героя, стоящего на уровне этих чувств и качеств. Чуждая духу социалистического кино теория «дегероизации» не может получить права гражданства ни в наших фильмах, ни в киноведении.

Кинематограф, заинтересованный во внимании самых широких слоев общества, кинематограф, обращающийся к массам, должен быть демократичным. Искусство лишено права иметь своим адресатом только узкую кучку избранных, если это искусство коммунистическое. Оно должно трактовать проблемы, волнующие человека сегодня, должно избрать в качестве основного предмета изображение человека, решающего эти проблемы, и таким образом доказать, что в мире техники наше искусство сохраняет пристальное внимание к человеку.

История кинематографа началась недавно. Наверное, еще живы люди если не присутствовавшие на первых демонстрациях изобретения братьев Люмьеров, то, во всяком случае, видевшие первые шаги кинематографа. История же кино как искусства, как средства передачи человеческих чувств и мыслей еще короче. Непродолжительностью этой истории объясняется то, что кино как система выразительных средств, как язык еще не завершило период своего становления, еще находится в процессе осознания своих возможностей. Однако поиски емкого и гибкого киноязыка у многих кинематографистов становятся самоцелью, художники порой невольно, а чаще всего преднамеренно забывают о тех, кому должны адресоваться их произведения, — о народе. Пример тому — нарочитая усложненность, «сверхинтеллектуализм» картин французской «новой волны». Все события, все сюжетные перипетии, изложенные, скажем, в «Замужней женщине» Годара, у мастеров кино тридцатых или сороковых годов уложились бы в один эпизод, здесь же

они трактуются на протяжении целой полнометражной картины, смонтированной хлестко, броско, но сумбурно, с обильным использованием туманной по смыслу символики. Я уверен, что в кино — самом массовом из искусств — эти изыски — явление преходящее, и «новая волна» как течение скоро отомрет. Особенно в связи с политизацией масс, наблюдающейся теперь на Западе.

Свидетельством этой политизации явилась мощнейшая прошлогодняя забастовка во Франции, и можно с уверенностью утверждать, что она не останется единственной, такие забастовки будут повторяться еще и еще. И о приближении этих общественных потрясений нам, кинематографистам, не придется узнавать из газет или журнальных комментариев, анализирующих обстановку в той или другой стране. У нас есть свой источник сведений и, пожалуй, не менее надежный, чем пресса,— это данные проката. Сводки многих фирм на Западе показывают, что интерес зрителей к фильмам политическим, фильмам социальным значительно возрос за последнее время и неуклонно продолжает возрастать. Зрительскую тягу к подобного рода произведениям должны удовлетворять мы, коммунисты. Однако порой случается, что мы уступаем экраны таким фильмам, как «Война окончена» Алена Рене, фильмам, с идейной позицией которых трудно согласиться. Казалось бы, картина Рене не должна вызывать у нас возражений — в центре ее стоит коммунист, показанный с большой симпатией, в ней показан рядовой работник партии, преданный и самоотверженный. Однако существенная ошибка картины заключена в том, что создатели намеренно приглушили пафос борьбы, намеренно лишили героя романтичности, по существу, его дегероизировали, выдержав всю драму в бытовом ключе, но зато «украсили» центральный образ мотивами бессмысленной жертвенности.

В заключение хочу сказать несколько слов о снимающихся болгарских фильмах, как мне кажется, созвучных идеям Совещания, творчески претворяющих те мысли, которые были высказаны на этом форуме коммунистов мира. Пока я могу назвать только две картины, но это отнюдь не значит, что список этим и ограничивается,— просто о других говорить еще рано. Первую из них — «Черные ангелы» — снимает известный режиссер Выло Радев. Она построена на документальном материале, ее герои — группа молодых людей, подготовленных партией в годы войны для физической ликвидации ряда крупных деятелей монархо-фашистского режима. Картина будет строиться на драматическом контрасте молодости, естественного стремления к любви и счастью с делом, порученным этим юношам, делом трудным, но необходимым. Я уверен, что картина будет восприниматься зрителями именно так, как задумали ее создатели, то есть как напоминание о том, что борьба с империализмом велась в прошлом, продолжается и будет продолжаться.

Вторая картина создается по сценарию Любена Станева и расскажет о вожде болгарского народа, верном ленинце Георгии Димитрове, расскажет о том периоде его жизни, который последовал сразу же за Лейпцигским процессом. Оправдательный приговор оглашен, но Димитрова отсылают обратно в тюрьму, не торопятся выпускать на свободу, пытаются при помощи юридической казуистики удержать в заключении. Сюжет картины — это своеобразный поединок революционера с машиной буржуазной юстиции, это постоянное парирование и основанное на логике борьбы предугадывание следующего хода противника. Я думаю, что такой фильм — страстное повествование о героике и тактике революционной борьбы — в настоящее время чрезвычайно необходим.

София

Наша камера — оружие!

Ойдовын Уртнасан, оператор

Благородный девиз Московского фестиваля привлекает всех прогрессивных художников мира и обусловливает тот факт, что перед жюри раскрывается целая коллекция фильмов, проникнутых гуманными чувствами. Нет нужды повторять общеизвестное: то, что Московский кинофестиваль — особенный, в котором с одинаковым интересом участвуют и старейшие, развитые кинематографии, и кино стран, делающих на этом пути подчас самые первые шаги.

Мы, монгольские кинематографисты, — постоянные участники московских кинорсмотров. На этот раз мы представили москвичам и их гостям новую работу режиссера Жигжида «Утро», где впервые в нашем кино представлен образ В. И. Ленина. Монгольский народ гордится тем, что великий Ленин внимательно следил за развитием нашей революции и оказал ей помощь. Как известно, вождь монгольского народа Сухэ-Батор встречался с вождем мирового пролетариата Лениным. Этот исторический факт неизменно привлекает внимание монгольских писателей и художников, и, конечно, об истоках вечной дружбы русского и монгольского народов будет создано еще много книг, полотен, фильмов.

Принятое на Московском Совещании коммунистических и рабочих партий обращение о праздновании 100-летия со дня рождения В. И. Ленина вдохновляет всех художников социалистического лагеря, всех передовых художников мира. Нам известно, что наши советские коллеги работают сейчас над многими произведениями, посвященными В. И. Ленину. Такая работа ведется и у нас, в Монголии. Например, поэт Гайтав уже ряд лет работает над поэмой, где воссоздается образ В. И. Ленина.

Но мне хотелось бы подчеркнуть, что достойным юбилейным произведением любого вида искусства не обязательно может быть книга, полотно или фильм, в котором наличествует образ вождя. Это всегда желательно, но это не должно быть правилом. По-моему, любое талантливое произведение будет достойным памяти Ленина, если оно несет в себе ленинские идеи.

Совещание коммунистических и рабочих партий вооружило художников знанием современной обстановки, знанием задач и путей борьбы с империализмом. Совещание прозорливо указало на то, что ныне важнейшее значение приобретает идеологическая борьба, поскольку на вооруженное нападение на социалистические государства империалисты вряд ли осмелятся, памятуя о несокрушимой их мощи.

Однако в мире немало мест, где империалисты, отбросив всякую маскировку, силой оружия пытаются остановить поступательный ход истории, где они, убивая женщин и детей, хотят увековечить свое господство.

Напрасные потуги. Мне кажется, что уже недалек тот день, когда героический вьетнамский народ обретет свободу. Ведь провал американской агрессии очевиден! Агрессорам не помогли ни самое совершенное оружие, ни другие подлые средства, как, например, химические, брошенные ими против свободолюбивого народа.

Я не могу не отметить в этой связи прекрасный фильм южновьетнамских кинематографистов «Дорога на передовую» — он поразительно передает всенародный характер борьбы против агрессоров. И он очень правдив. Когда я узнал, что четыре оператора погибли, снимая эту короткую ленту, я испытал чувство горечи и одновременно гордости за свою профессию оператора.

Как никогда ранее, искусство кинодокумента сегодня — оружие. Оружие в той острой идеологической борьбе, которая идет в мире. Долг документалистов заключается сегодня в боевом и наступательном по духу разоблачении происков империалистов и всех их пособников. Эта задача — главная наряду, конечно, с тем, что на нас лежит обязанность отразить и запечатлеть на пленку всю полноту наших достижений, наших побед.

Задачи искусства после Совещания коммунистических и рабочих партий предельно ясны. Нет сомнений, что эти задачи художники социалистических стран успешно выполнят.

Улан-Батор

Возвращение в Москву

Джузеппе Д'Агата, писатель

Я возвратился в Москву через пять лет после своего первого приезда. В тот раз зима была в полном разгаре — стоял декабрь, Москва лежала под снежным покровом, жизнь города протекала внутри домов, в театрах, ресторанах. На улицах навстречу попадались лишь поспешно шагающие тени, закутанные до ушей, в тяжелых пальто и шапках. Теперь лето — лето такое же жаркое, как в моей стране, и моему взору предстает другая, новая для меня сторона, вернее, лицо московской действительности: людские толпы, заполняющие улицы и площади города. И я себя чувствую удивительно легко и свободно в этой веселой, оживленной толпе, среди мужчин без пиджаков и женщин в легких летних платьях.

Некоторые говорят, что истинное лицо Москвы — это ее зимний вид, и, несомненно, это весьма впечатляющий образ. Но мне он кажется несколько риторическим, слишком связанным с русской литературной традицией, которая еще широко распространена на Западе. Мне же, наоборот, нравится летний вид Москвы, царящий здесь демократический дух, это стремление настежь распахнуть окна и двери.

Сознаюсь, что я довольно необычный путешественник, не соответствующий классическим канонам туризма. Я не заражен так называемой «каменной болезнью» — психозом памятников. Делая исключение для живописи и скульптуры, ибо их произведения говорят на всемирном языке искусства, который мне близок, я должен сказать, что меня не интересуют памятники, памятные места, здания и исторические воспоминания — свидетельства прошлого, того далекого

прошлого, которое для меня мертво и навсегда погребено. Когда я брожу по незнакомому еще для меня городу — также и дома, в Италии, — я ищу встреч с пульсирующей в жилах города жизнью, я люблю погрузиться в ту особую, неповторимую атмосферу, которая царит везде, где живут люди. Я стремлюсь постигнуть человеческий аспект повседневной жизни, разглядеть в ней Человека, все то, что свидетельствует о степени развития культуры, отражает ее уровень и общий уровень общественного развития, достигнутый народом и данным городским комплексом.

По счастью, в Москве у меня есть несколько друзей, и благодаря этому я могу избежать схемы и штампов, обычно настигающих заезжего иностранца. Я захожу в дома, где живут мои друзья, проникаю в суть вещей, собственными глазами вижу все схожее и различное между советской и итальянской жизнью. И в этот свой приезд, как и в прошлый, меня охватывает приятное и обнадеживающее чувство. Я ощущаю, что мой внутренний мир, вся культурная подготовка, хотя они и отражают иной исторический опыт и иные формы выражения, «сделаны», в сущности, из того же материала, в их основе лежат те же духовные ценности. Моя идейная формация, рожденная опытом участия в антифашистской борьбе и движении Сопротивления — мне было тогда 17 лет, — словно маленький ручеек, который бежит через всю Европу и впадает здесь, в Москве, в великую реку, берущую истоки в Октябрьской революции. Без всякой тени риторики я могу поэтому утверждать, что эта московская земля действительно также и моя земля.

Разумеется, только лишь долгое пребывание в Советском Союзе могло бы позволить мне сделать более глубокие, более связные наблюдения, и я не претендую на то, чтобы за короткие дни этой моей поездки дать исчерпывающие объяснения сложной московской или всей советской действительности. Но как бы то ни было, мой не слишком строго туристический образ жизни — возможно, являющийся проявлением чисто профессионального порока, то есть писательского подхода к увиденному и прочувствованному, — помог мне получить впечатления и испытать эмоции, обогатившие мой внутренний мир и стимулировавшие мое воображение, — все это так или иначе, в конечном счете, перейдет в то, что я пишу, даже в то, что внешне, казалось бы, весьма далеко от лично пережитого мною. Алессандро Мандзони, самый крупный итальянский романист, некогда говорил, что прежде чем писать свой шедевр, роман «Обрученные», он искупался в Арно, реке, протекающей во Флоренции, колыбели итальянского языка. Так же и мне кажется, что я приехал в Москву, чтобы — в идейном и политическом смысле — окунуться в Москву-реку. Ибо Москва — это явление реальной действительности, значение которого нельзя постичь лишь в сентиментальном плане. Это не только город в той или иной мере красивый, в той или иной мере нам нравящийся, — ему принадлежит важнейшее место в мировой истории и политике, и, даже находясь физически вдалеке от него, нельзя не ощущать его близости и значения.

Вот почему — приведу самый выразительный пример — я с таким горячим волнением следил за работой недавно проходившего здесь Совещания коммунистических и рабочих партий. Я следил за его работой по газетным отчетам с тревогой и беспокойством, которые разделяет большая часть трудящихся моей страны. Я считаю опасной тенденцию подчеркивать расхождения, вместо того чтобы подчеркивать мотивы единства между братскими партиями, ибо необходимо с полной политической ясностью отдавать себе отчет в том, насколько ра-

сованно нам представать раздробленным и нееединым фронтом перед империализмом, агрессивный характер которого отнюдь не изменился, хотя он иногда и прикидывается уговаривающим, убеждающим и дружелюбно улыбающимся. Политическая линия каждой партии не должна сводиться к чистому «тактицизму», никогда не должна упускаться из виду необходимость выбирать принципиальные решения, каковые остаются простыми и ясными: классовая борьба и борьба против эксплуатации человека человеком. Будьте осторожны, как говорится в одной итальянской притче, когда вы купаете ребенка — не выплесните его вместе с водой.

Верный путь един, где бы он ни проходил — через Москву, или через Рим, или через любую другую столицу,— это путь, указанный Марксом и Лениным.

Конечно, перейти после всего этого к кино и фестивалю мне кажется несколько затруднительным. Однако несмотря на всю красочность и пестроту фестиваля — этой современной вавилонской башни, нельзя не признать, что встреча между кинематографиями многих стран также имеет свой важный смысл и значение. Культура была и остается важнейшим средством завязать диалог между различными народами. Даже из простого сопоставления достигнутых результатов рождается стимул добиваться качественных скачков, не только совершенствовать выразительные средства, но и углублять социальное содержание — в той мере, в какой кинематограф отражает жизнь общества, в котором он развивается, и с теми возможностями распространения, какими не обладает никакое другое искусство.

Лично я, присутствуя во многих московских кинотеатрах на просмотрах фильма «Врач кассы взаимопомощи», поставленного по моему роману, испытал незабываемые и радостные чувства.

Зрители — столь многочисленные, столь внимательные и чуткие — заслуживают со стороны всех нас — писателей, режиссеров, актеров, технических работников кино — непрерывных усилий, чтобы двигать вперед киноискусство, которое с каждым годом все больше становится выражением и меркой современного человека.

Рим

Раздумья о политическом фильме

Из блокнота режиссера

Сергей Юткевич

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



«Труд и забота о других, это самой жизнью выработалось вынести свою трудную жизнь. Самое гибельное для человека — легкость. При равновесии — что цветок без воды. Никогда не жалейте о днях, которые прожиты, а не пропорхнуты».

Так отметил в своем дневнике 19 августа 1947 года Алексей Ремизов, писатель трудной и, как мне кажется, не до конца понятой, хотя и вполне им заслуженной судьбы.

Много трудно прожитых, а не «пропорхнутых» дней и на моем счету. Из них и составилась длинная жизнь, исполненная таких напряженных событий, столь значительных встреч с людьми, книгами, зрелищами, кругосветных путешествий, что, кажется, прожита не она одна, а целых четыре или пять.

Впрочем, это судьба не моя личная, а всего поколения моих современников. Поэтому так часто овладевал мной искус записывать каждодневно пережитое, услышанное, виденное. И каждый раз бросал — не получался дневник — и не потому, что не хватало терпения или времени, а потому, что ловил себя на инстинктивной неискренности. Начнешь записывать и вдруг почувствуешь, что получается вроде нескромно или что пишешь полуправду оттого, что задумался над тем, а как сам будешь выглядеть перед будущими читателями. Срабатывает и внутренняя самоцензура: кого-то не захотел обидеть, а кого-то переоценил из-за субъективных пристрастий.

В общем, дело это оказалось настолько трудным, что не довел его до конца, а сегодня часто сожалею, что не хватало самодисциплины для такой каждодневной исповеди.

Но привычка записывать важное или кажущееся таковым о своей работе и о труде товарищей все же сохранилась. Так образовался не «дневник», а скорее блокнот, на разрозненных листках которого отпечатались незавершенные мысли, как отдельные кадры, — из них впоследствии, быть может, опытный монтажер сложит более стройную монтажную фразу.

И если я сегодня осмеливаюсь публиковать некоторые из этих листков, то не потому, что они представляют собой какой-то особый интерес, вызванный моими личными размышлениями, а потому, что связаны эти записи прямо или косвенно с ответственным и значительным периодом творческой жизни кинематографистов, с обращением к ленинской теме.

Вот уже тридцать лет, как одержим я этой темой, властвует она надо мной, определила многое и, может быть, главное в моей жизни художника. С чувством глубокого нравственного удовлетворения наблюдаю я за тем, как продолжает она развиваться и жить в новом качестве в советском киноискусстве, и радостна для меня каждая удача на этом пути и задевают больно, до глубины души просчеты и неуспехи.

И чаще всего огорчает меня то, что о политических наших фильмах, вообще об историко-революционных или, в частности, прямо связанных с именем Ленина, пишем мы как-то не так. Слова все подвертываются готовые, часто даже истертые, иногда боязливые. Мы восторгаемся, умиляемся, гордимся — все это законно, — но, затрагивая лишь поверху либреттное содержание фильмов, не ис-

следуем эстетические их особенности, а уже перед нравственными, этическими и глубоко личными художественными переживаниями сценаристов, режиссеров, актеров, работающих над такими темами, просто отступаем. Как-то, видите ли, не принято заглядывать в лабораторию художника, и не потому, что мы уж так тактичны или из опасения, чтобы не сочли нас назойливыми и любопытными, а потому, что считается это чем-то вроде «снижения» величия и масштабов темы и образа.

Вот такое негласное табу мне и хочется нарушить теми откровенными и подчас, наверное, дискуссионными мыслями, которые тревожили и продолжают тревожить меня (как и, наверное, всех соприкасающихся с этой темой) еще и потому, что сам факт обращения художника к Ленину заставляет пересмотреть многое в себе самом, в глубоко личном отношении к жизни и к искусству.

Поэтому в этих «Листках из блокнота» нет ни готовых формул, ни рецептов, ни истин, обязательных для всех.

Это лишь мысли, высказанные иногда «невпопад», но уж обязательно пережитые и, если хотите, не побоюсь громкого слова, выстраданные.

Фильм о Ленине...

I

Вспоминаю, как в тридцатые годы впервые перед нами, советскими кинематографистами, была поставлена эта, тогда, казалось, невыполнимая, немыслимая, сверхпочетная задача — и первыми чувствами, охватившими меня, были робость, немота, оцепенение от ее огромности и ответственности.

Тысяча вопросов, миллион сомнений...

А нужно ли?

А возможно ли?

А не святотатство ли?

И дальше, уже сразу привычные, профессиональные прикидки: а кто напишет сценарий? Кто найдет нужные и верные слова? А где актер, способный воплотить эту роль, да и роль ли это в обычном понимании слова?

Сыграть Ленина... Да можно ли его «сыграть»?

Ведь тут нужно что-то новое во всем — и в драматургии, и в режиссуре. И, конечно, самое главное: а достоин ли ты лично, готов ли ты внутренне к тому, чтобы прикоснуться к этому роднику, чистому, светлому, незамутненному?

А рядом и «черные» мысли: а не поддашься ли ты сам соблазну внешней фотографичности, не спрячешь ли свое неумение за величием событий, фактов, героев?

Ведь так много видел ты уже зарисовок-однодневок, копий со всех знакомых фотографий, да и, скажем откровенно, иногда и просто спекулятивных попыток скороспело и поверхностно отразить «лозунги дня», а подлинное величие идей свести к казенному «прославлению». Была в те годы памятна и первая — даже не знаю как ее окрестить, может быть, полуудачей? — попытка Эйзенштейна показать Ильича «типажным», как тогда говорилось, методом в замечательном фильме «Октябрь».

Ярость Маяковского, обрушившегося на ни в чем не повинного рабочего Никандрова, была еще слишком близка и понятна. Ведь только сегодня, по прошествии десятилетий, когда уже у советского кино накопился огромный опыт, можно объективно оценить новаторство Эйзенштейна и воспринять эпизод митинга у Финляндского вокзала в контексте той поэтической образной стилистики, которой был пронизан весь фильм, и признать за Эйзенштейном смелость и историческую справедливость его новаторского зачина.

Но тогда, в 1936 году, было ясно, что начинать надо все заново, как бы на пустом месте, другим языком, а главное, решительно выйти из замкнутого круга

чисто кинематографических интересов. Надо было многое узнать, перечитать, осмыслить заново. Надо превратиться в исследователя, ученого, историка. Надо дисциплинировать мысль. И самое основное — за всем этим гигантским материалом, за величием и необъятностью образа не потерять каждодневное ощущение пульса жизни, социалистических изменений не только в экономике, но и в общественном сознании людей нашей страны. И, что еще труднее, не нарушить с ними, будущими зрителями фильма, непосредственной сердечной связи, попытаться представить себе, каким хотели бы видеть они образ Ленина на экране.

Здесь нужны особая бережливость, какая-то сверхповышенная чуткость и такт, чтобы не обеднить, не дай бог, не поцарапать небрежным своим прикосновением этот образ, такой близкий и в то же время такой легендарный, который воздвигли история и память в сердцах миллионов людей.

Всякое обращение в искусстве вообще, а на экране в частности, к имени великого человека вызывает поначалу некий неосознанный, быть может, но все-таки протест. Он возникает из вполне объяснимого опасения, что мое, зрителя, личное представление, моя любовь к вождю, писателю, ученому не совпадут с тем, что покажет мне художник, обладающий своим ви́дением, своим подходом. Не огорчит ли он меня как зрителя? Что прибавит он к моему пониманию, моему чувству, моему восхищению?

Словом, все здесь и загадка, и неимоверная трудность, и ответственность почти сверхчеловеческая. И если бы не теплилась где-то внутри художническая гордость, если бы не согревало оказанное тебе доверие, то думалось тогда: а может, не браться, не рисковать, отступить вовремя, прожить поспокойней в привычном для тебя кругу образов и чувств?

Нет! Нельзя поспокойней! Не надо — попривычней!

Искусство не простит тебе этого никогда.

Надо начинать!

Так отважно начали Алексей Каплер, Михаил Ромм и Борис Щукин. Так родился в 1938 году и наш фильм «Человек с ружьем», где драматургия Н. Погодина и игра Максима Штрауха определили творческую удачу этого первого моего прикосновения к ленинской теме. Удачу ли? Я сомневался в ней при выходе картины на экран 30 лет тому назад, и не только из-за того, что видел все ее несовершенства, но и потому, что поначалу встречена она была частью критики да и, пожалуй, некоторыми кинoруководителями как-то неуверенно, скажем откровенно, с оглядкой.

Очевидно, неизбежно возникали сравнения с вышедшим за год до этого фильмом «Ленин в Октябре» Каплера и Ромма и появившимся одновременно «Великим заревом» Чиаурели. И чувствовал я, что сравнения эти не в пользу «Человека с ружьем».

Так как подробных эстетических оценок всех этих картин в то время не существовало (да и много ли их насчитывается и сегодня?), то проявлялись они главным образом в кулуарных дискуссиях; в них формулировались претензии, предъявляемые и нашему фильму: дескать, по сравнению с «Великим заревом» он недостаточно эпичен, а «Ленин в Октябре» более историчен, серьезен.

Видно, смущала многих непривычная интонация погодинской драматургии — какая-то, на первый взгляд, уж слишком комедийная, что ли, а значит, легковесная. Пристало ли фильм о Ленине, об октябрьских днях, облекать в форму то ли притчи, то ли солдатской сказки, где одним из главных сюжетных звеньев служит почему-то анекдот о мужике, упустившем генерала, а в ткань суровых и напряженных дней непрошено вры-

вается лирическая песня, почти «жестокий романс» о любви и разлуке? Нет в сценарии и привычных исторических персонажей. Да и сцены, изображающие врагов, пропущены сквозь призму погодинского юмора. Здесь и спиритический сеанс, и мужичонка в солдатской шинели, впервые попавший в барский особняк и выговаривающий своей сестрице — горничной за ее роман с комиссаром в кожаной куртке. Да и, наконец, сам Ленин вроде бы как лицо эпизодическое. Появляется он всего в нескольких эпизодах, а в одном из них ведет себя и вовсе несолидно — картошку ест да посмеивается над незадачливым солдатом, которого обманул «великолепный» генерал. И, наконец, было понятно, что трудно привыкнуть после блистательной игры Щукина к новому актеру Штрауху, поначалу казавшемуся даже и каким-то непохожим не столько на живого Ленина, сколько на Щукина, с которым уже слилось зрительское представление об Ильиче на экране.

Правда, в фильме «Великое зарево» дело с этой ролью обстояло плохо. Актер Мюфке в первых кадрах поражал своим диковинным сходством, намного опережавшим и Щукина и Штрауха.

Однако буквально через несколько минут доверие к образу пропадало начисто. Возникало, наоборот, неприятное ощущение, как в музее восковых фигур, и режиссеру приходилось сворачивать на другую сюжетную дорогу. Такое фотографическое уподобление было во сто крат хуже, чем символический, но поэтичный знак в «Октябре».

Однако что касалось «Человека с ружьем», то, может быть, все мои грустные размышления о прохладном критическом отношении к фильму являлись лишь плодом разгоряченного режиссерского самолюбия? Ведь чего греха таить, все мы достаточно тщеславны, мало объективны по отношению к своим детищам. Кому не хочется полного признания, похвалы или простых слов одобрения, право же, иногда очень нужных в нашем трудном ремесле.

Недаром даже Лев Толстой сказал: «Похвала так могущественно действует не только на чувства, но и на ум человека, что под ее приятным влиянием мне показалось, что я стал гораздо умнее».

Но я, очевидно, не очень поумнел, и сомнения продолжали тревожить меня и дальше.

II

Прошли годы, и фильм «Человек с ружьем», уже после войны, вновь вернулся на экраны, без него, пожалуй, не обходилась ни одна памятная историческая дата.

К нему прибавились и другие мои ленинские фильмы, и однажды я обнаружил, читая праздничную программу кинотеатров, что пять моих фильмов значились на одной неделе.

Конечно, это высокая честь участвовать своим творчеством во всенародных праздниках, но не заключается ли здесь и опасность для художника? Не превратился ли он незаметно для себя в того полуофициального барда, чьи произведения вспоминают не столько по причине их художественных достоинств, сколь из-за тематического «соответствия»? Не слишком ли эфемерна и призрачна жизнь таких фильмов, если появляются они только два или три раза в год, а затем исчезают в небытие?

Все эти сомнения законны для каждого художника, стремящегося к тому, чтобы общение его со зрителем не ограничивалось только календарными праздничными датами. И поэтому начинаешь допрашивать с пристрастием самого себя: а не допустил ли ты таких просчетов, которые снизили требовательность к мастерству? Не дал ли ты себе поблажки? Не отказался ли ты от чего-то личного, от своих творческих пристра-

стий? Не разоружил ли ты сам себя, прикрываясь значительностью темы?

И эти твои сомнения получат немедленное подтверждение у зарубежных теоретиков, давно кружащихся в критическом хороводе вокруг советских фильмов. Подхихикивая и ухмыляясь, они поддакивают:

«Ну, конечно же. Конечно же, так и должно было случиться. Такое всегда ждет художника, когда вмешивается он в политику, перестает быть свободным и делает свои фильмы на заказ!»

Итак, вот оно произнесено это заклятое слово — «заказ»!

Сколько чернил пролилось в нашей прессе вокруг понятия «социальный заказ», введенного в обиход в середине двадцатых годов.

Теория эта была справедливо отвергнута, так как предполагала холодные, ремесленнические и, таким образом, только цинично-деловые взаимоотношения между художником и обществом.

Однако, по существу, и на практике вопрос обстоит значительно сложнее, и теоретикам придется ответить, что же делать с такими произведениями настоящего искусства, как фильмы «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» Эйзенштейна, возникшими в результате прямого и даже связанного с календарными датами юбилейного заказа?

Известно, что и такой шедевр Довженко, как «Щорс», возник от подсказа или, если хотите, заказа партийных органов.

Фильм «Встречный», хотя и задуман был по собственной нашей с Эрмлером и Арнштамом инициативе, точно адресовался к дате пятнадцатилетия Октябрьской революции.

И, наконец, все первые фильмы о Ленине возникли в результате непосредственного государственного заказа.

Не мне, а историкам надлежит проследить, как и почему возникли многие ныне признанные значительными и важными для истории мирового кино советские фильмы: среди них можно назвать и «Александра Невского», и «Ивана Грозного», и «Суворова», и «Мичурина», а также документальные фильмы раннего Вертова и Шуб.

Почему же на них не отразились столь пагубные, по мнению ревнителей чистого искусства, последствия «заказа», то есть «директивного» вмешательства в творчество художника?

И почему, с другой стороны, буржуазные критики, столь свирепо обрушивающиеся на советский опыт, не обратят свой гнев на всю систему капиталистического кинопроизводства, где «заказчикам», то есть в большинстве случаев невежественным и беспардонным продюсерам и прокатчикам принадлежит беспредельная власть, или не обследуют причины, по которым провалились все попытки фашистских заправил «заказать» свой «Броненосец «Потемкин»?

Нет, не следует понятие заказа ставить под сомнение в условиях социалистической системы, где заказ (и теперь без кавычек) — это веление гражданской и художественной совести самого художника, всем своим существом связанного с жизнью народа, его судьбами, художника, осознающего свою личную ответственность перед историей, художника, открыто и свободно, по своей воле, выбирающего место по ту или иную сторону идеологических баррикад.

Обогащает или истощает его творчество такой сознательный выбор? Вот вопрос, на который обязан дать ответ каждый художник сам перед собой, и я уверен, что ответила на него уже сама история.

III

В связи с проблемой заказа мне вспоминается любопытная притча, рассказанная моим другом Анри Ланглуа, создателем Французской синематеки, одним из лучших знатоков мирового киноискус-

ства и, в частности, неутомимого пропагандиста советской кинематографии.

Его нельзя заподозрить в последовательной защите марксистских принципов и в безоговорочной приверженности к идеям коммунизма. Но однажды в споре с ревнителями «свободного творчества», нападавшими на советских кинематографистов за их «ангажированность», Ланглуа сказал:

«Вот какой случай произошел в истории мирового искусства. Однажды богатый меценат задумал украсить свое обиталище фресками. Он пригласил для этого известного скульптора. Тот отказался, заявив, что это не его прямое дело. Однако меценат обладал деньгами и властью. Художник вынужден был принять его заказ... Он трудился долго. Работа была неимоверно тяжелой как физически, так и морально, поскольку сюжеты росписи были также определены заранее. Он не мог выходить за их рамки.

Заказчик-меценат и художник-исполнитель были недовольны друг другом, меценат с трудом, но терпел капризы художника, а тот, в свою очередь, бранил заказчика за скупость и поторапливание. Работа была завершена в срок, и о результатах ее вы можете судить сами. Они были ошеломительны. Дело в том, что заказчиком был папа римский, а исполнителем Микеланджело. Так родилась «Сикстинская капелла».

Не будем сравнивать кинопроизведения с творением Микеланджело — пусть и ради самооправдания своих тревог и забот, хотя я убежден, что фильмы Эйзенштейна и Довженко входят в пантеон мировой культуры на равных правах с шедеврами мастеров итальянского Возрождения.

Не все из художников этой эпохи обладали гением Микеланджело или Рафаэля. Гигантские масштабы научного и творческого темперамента Леонардо да Винчи намного превосходят рядовой уровень тогдашней живописной культуры. Но было бы недостойно подозревать всю славную плеяду рядовых художников этой эпохи в неискренности или сделках со своей совестью. Ведь несмотря на понятие «школы», которые объединяли по неким общим признакам различных мастеров, каждый из них сохранял свою индивидуальность и окрасил своим личным отношением тот необозримый иконостас, который до сих пор продолжает восхищать нас так же, как заставляют трепетать и сегодня творения гениальных русских живописцев Андрея Рублева и Феофана Грека.

Но спустившись с высот этого Олимпа на нашу грешную кинематографическую землю, мы обнаружим, что дискуссии и сомнения вокруг тех же проблем продолжают волновать нас всех сообща и каждого в отдельности, когда приходится нам пересматривать нелицеприятно свою творческую судьбу.

Я глубоко убежден, что сам исторический факт обращения советских кинематографистов «по заказу» к образу Ленина был одним из наиболее стимулирующих и высоких моментов в истории мировой кинокультуры. Он заставлял каждого из художников, так или иначе прикоснувшихся в меру своих сил и способностей к этому образу, как бы пересмотреть весь арсенал своих выразительных средств и прочистить, если можно так выразиться, не только свой профессиональный, но душевный, морально-этический аппарат.

Вот почему мне кажется, что настало время всерьез задуматься над тем, что происходит с художником, когда берется он за выполнение столь ответственного заказа истории.

IV

Оценки кинофильмов сегодня производятся разными способами. На Западе принято в журналах, как общих, так и специальных, выставлять картинам бал-

лы, как школьникам на экзаменах. Выработалась уже почти стандартная система от нуля до пяти звездочек, что по шкале означает от «не ходите смотреть» — до «абсолютный шедевр».

Чересполосица в этих оценках чрезвычайная: один и тот же фильм получает от нуля до самого высокого балла. Все зависит от личных пристрастий критика, от его принадлежности к той или иной художественной группировке, и поэтому только время, пожалуй, вносит объективные коррективы в оценку фильма. К тому же в этих отметках, как правило, у западных критиков отсутствует учет восприятия фильмов зрителем. Здесь контраст так же разителен. Можно даже сказать, что, как правило, фильмы, имеющие наибольший, а именно зрительский, массовый успех, получают самые заниженные оценки. И, наоборот, картинам для «элиты», даже если в конце концов они и демонстрируются при пустых залах, присуждается обычно высший балл.

Это особый и очень интересный вопрос, которым надлежит заняться социологам и теоретикам кино. Я затронул его лишь потому, что внезапно коснулся он и меня лично. Польские кинокритики, по образцу своих западных коллег, завели в журнале «Фильм» раздел, который они озаглавили иронически «Девять рассерженных мужчин». Там они тоже еженедельно проставляют отметки фильмам, появляющимся на польских экранах.

Когда в 1966 году был выпущен фильм «Ленин в Польше», восемь из них поставили ему отметку «хорошо» и лишь один «очень хорошо».

По правде сказать, я не был очень огорчен, что не вышел по этому счету в «круглые» отличники. Зная «свирепость» польской кинокритики, имеющей дело со всей мировой продукцией и отнюдь не страдающей шовинизмом (так как судят они со всей строгостью и свое национальное производство), я считал, что отделался в данном случае благополучно.

Но вот спустя несколько недель в том же журнале (на этот раз уже вопреки снобистской традиции, охарактеризованной выше) я нашел такую же оценку фильма французского режиссера Филиппа де Брока «Человек из Рио». Тут-то, признаться, я и расстроился. Этот фильм, ловко скроенный по всем законам приключенческо-авантюрного жанра, динамичный, но довольно глуповатый, повествующий о похождениях Бельмондо на фоне фантастической архитектуры Нимейера в созданной им столице Бразилиа, ничем не выделялся, на мой взгляд, из сотен подобных ему коммерческих боевиков.

А огорчился я вот почему: у меня выработалась привычка, так же, вероятно, как и у многих режиссеров, глядя на чужой фильм, задавать себе вопрос: а мог бы я сделать так же?

Просмотрев фильм де Брока, я ответил себе без ложной скромности, что скрутил бы такой фильм без особого труда, так как для него требовалась только та профессиональная сноровка, которой я, по-моему, обладаю.

Но тогда я задал себе другой вопрос: если я смог бы снять «Человека из Рио», то способен ли был бы де Брока снять такой фильм, как «Ленин в Польше»? Задумались ли над этим мои польские друзья, которые выдали нам одинаковые отметки? Мне показалось, что преимущество здесь на моей стороне, и не потому, что я считаю себя более одаренным, чем мой французский коллега. Дело здесь, разумеется, совсем в другом.

Общеизвестно, например, что у спортсменов в разных видах спорта работают разные мускулы. Те, которые из них развиваются и годятся для прыжков в высоту, бездействуют при выжимании штанги. Это не значит, что одни из них хуже или лучше. Они просто-напросто разные. Так и в кинематографии —

разные творческие мускулы нужны для взятия барьеров приключенческого или политического фильма.

Но дело не только в том, что они разные, а в том, что степень напряжения, загрузки, отдачи духовных и интеллектуальных сил всего творческого организма, как мне кажется, в обоих случаях несоизмерима прежде всего потому, что несравнима ответственность, возникающая перед художником.

В одном случае увлек, развлек на полтора часа зрителя, вышел тот из зала, через минуту в голове пусто — и, слава богу, задача выполнена. Во втором тоже обязательно увлек, но обязательно заставил задуматься, сопоставить, словом, что называется, задел за живое. Вышел зритель из кинозала, и надо, чтобы не покинули его экранные образы, остались с ним и дали ростки свои в его сознании. Чтобы в иных ответственных жизненных ситуациях, когда зрителю самому придется принимать решения, выбирать путь, он мог определить свое отношение к людям, делу, родине. И здесь не отделаешься только профессией, только ремеслом.

Функции и природу такого искусства точно определил исследователь психологии творчества Л. С. Выготский, когда писал: «Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции».

Вот почему я тогда внутренне не мог согласиться с моими друзьями — польскими критиками, которые, кстати сказать, уже по-другому удивили меня совсем недавно, когда при повторном выходе «Человека с ружьем» на варшавские экраны в 1967 году не только поставили этому фильму такие же оценки, но прибавили к ним даже еще одну «пятерку».

Тут я уже и взаправду мог возгордиться. Ведь дело шло о картине тридцатилетней давности, а при том повышенном вкусе к новаторству, который всегда проявляют нетерпеливые польские кинокритики, такая оценка «старомодного» фильма показалась мне, прямо скажу, неожиданной.

Тридцать лет — немалый срок для человеческой жизни и совсем уж убийственный для фильма. С естественным страхом и внутренним сопротивлением сравнительно недавно шел я смотреть «Человека с ружьем» при реставрации его для нового выпуска на экраны. К удивлению своему, я не почувствовал стыда, какой почти всегда испытываешь при встрече со своими старыми работами. Тогда и довелось мне задуматься над тем, что же обеспечило долголетие этому фильму, который принес мне не только радости, но и огорчения при его появлении на свет.

Я уже упоминал о несколько презрительно-снисходительном отношении, возникшем при рождении фильма, и о том, как медленно, с трудом, как бы нехотя он был все-таки включен нашими критиками в обойму так называемых «классических» фильмов. Теоретические обоснования этих обстоятельств я прочел в одной из самых интересных книг, посвященных совершенно неисследованной области советского кино, то есть его эстетике,— в работе моего друга режиссера Александра Мачерета «Художественные течения в советском кино».

Только у Мачерета я нашел подробный и талантливый анализ моего первого фильма «Кружева», автор проницательно разобрался во всех увлечениях и заблуждениях нашей «эксцентрической» молодости, по-доброму оценил и остальные мои работы; но зато, когда дошел он до «Человека с ружьем», тут-то я и прочитал себе беспощадный приговор.

Мачерет пишет так:

«Кризис доверия к своим непосредственным эстетическим влечениям назревал и у Юткевича, по мере того, как рос-

ло его стремление закрепиться на позициях социалистического реализма...

Увлекаясь самоцельной остротой восприятия эпохи, он не раз допускал анархическое своевольство.

И вот «смиряя себя», мужественно стремясь погасить проявления субъективизма, Юткевич пришел к чрезвычайно расширенному пониманию сущности этого зла. Сомнительным стало казаться ему едва ли не всякое яркое выражение собственной творческой индивидуальности...

Двигаясь вперед, отказался от большего, чем это требовалось преодолением недостатков, С. Юткевич в «Человеке с ружьем».

В фильме нельзя обнаружить скольнибудь заметных проявлений таких эстетических пристрастий режиссера, как острая образность, неожиданные сходства и странные различия, будоражащие мысль, вызывающие сложные ассоциации и привлекающие к себе интерес.

Не найдем мы и таких близких стилю Юткевича элементов, как поэтико-романтическое заострение и преувеличение».

Какой горький упрек художнику звучит в этих словах Мачерета! Упрек в измене своим вкусам и пристрастиям, в утрате творческой индивидуальности...

Это обвинение очень серьезное, и поэтому, вместо того чтобы сгоряча отринуть его, внутренне воспротивиться, не принять, возмутиться, я решил прежде всего проверить его справедливость. И после долгих, а иногда и мучительных размышлений я пришел к выводу, что не могу полностью согласиться с приговором моего друга. То, что фильм выдержал испытание временем, не является, конечно, главным аргументом в нашем споре, но все же скинуть его со счетов нельзя. Может быть, следует поразмыслить над другой гипотезой: не произошло ли в «Человеке с ружьем» одновременно с сознательным отказом от ряда эстетических пристрастий, выработанных в юности, такое же сознательное, продиктованное обращением к ленинской теме выращивание ферментов иной стилистики, на первый взгляд менее броской, задиристой, полемичной, но зато более возмужалой, зрелой, ответственной?

Мачерет справедливо подметил те тенденции к эстетическим самоограничениям, которые, вероятно, свойственны были не только мне, но и моим товарищам, оказавшимся в такой же ситуации.

Например, в первом ленинском фильме Ромма «Ленин в Октябре» я как-то инстинктивно сначала не принял ту эстетическую осторожность, которая сквозила в пластическом решении картины. Мне показались суховатыми и даже по-казенному скучными слишком приглаженные декорации Б. Дубровского-Эшке. В композиции кадра и световом решении у такого мастера, как оператор Б. Волчек, ощущалась какая-то совсем ему несвойственная академичность в плохом смысле этого термина.

Да и в области собственно режиссуры, если говорить о мизансценах или работе с актером, этот фильм, на первый взгляд, проигрывал по сравнению с тем законченным, острым и выразительным мастерством, которое проявилось в фильме «Мечта» тех же Ромма и Волчека — работе, роль которой в поступательном ходе нашего кино я всегда считал незаслуженно недооцененной.

Из моего эстетического восприятия «Ленина в Октябре» я сознательно выключаю решающий компонент удачи фильма — образ Ленина, созданный Роммом и Щукиным, и замечательно сыгранную Охлопковым роль Василия, так же как и не анализирую драматургические качества сценария Каплера. Художественные достоинства этих компонентов настолько бесспорны, что они не нуждаются ни в какой дополнительной оценке. Я упоминаю лишь о признаках некоторой эстетической робости,

которая, как мне тогда казалось, охватила съемочный коллектив, упоминаю потому, что такие же чувства владели и мной, когда я приступил к ленинской теме.

В фильме «Ленин в Октябре» были блестящие стилистические «находки»: кадр с белой лестницей Зимнего дворца, по которой врывались матросы в черных бушлатах, поразителен по своей экспрессивности. Он может соперничать только со знаменитым кадром из «Октября» Эйзенштейна, где матрос, перелезающий через ажурные решетки того же Зимнего, попирает двуглавого орла. Но общий стилистический строй фильма, повторяю, был сдержан, суховат и от этого выглядел, думал я тогда, слишком «официальным».

Как жаль, что наши кинокритики не проследили дальнейшую эволюцию выразительных средств Ромма, ибо все эти признаки робости исчезли во втором фильме — «Ленин в 1918 году», где наряду с потрясающим кадром отлета камеры от распростертого на земле раненого Ленина все остальные пластические компоненты фильма, при соблюдении той же строгости в отборе выразительных средств, стали как бы теплее, интимнее, человечней.

Величие и своеобразие тематики, ее ошеломляющая новизна настолько ослепляли критику, что она забыла азбучную истину о том, что надлежит бережно исследовать кинематографический язык фильма, рассматривая его не как технологию, а как выражение авторского, личного отношения художника к жизни. Ведь выбор планов, ракурсов, точек аппарата, система мизансценирования, монтаж — не ремесленные категории, а зримые свидетельства философского, этического отношения мастера к действительности, его художественно-нравственного кредо. Не по декларациям или интервью можно судить о личности художника, о процессах подъема или упадка в его творчестве, а только трудным путем тщательного, подробного, я бы сказал, любовно заинтересованного анализа всех компонентов его эстетики можно воссоздать цельный образ художника.

V

Упреки, брошенные Мачеретом, были для меня не новы. Такого же рода обвинения посыпались на голову Эрмлера и мою после выхода нашего фильма «Встречный» в 1932 году. Даже очень близкие нам люди, товарищи по работе, обвиняли нас в «измене» кинематографу, в отказе от всего накопленного советским киноискусством опыта, в отсутствии новаторства, в общем, в сдаче позиций революционного кино.

Причем считалось, что главную роль в этом «грехопадении» сыграл почему-то я, превратившись в некоего коварного Мефистофеля, затащившего Эрмлера в трясины быта и «традиционного» кино. Это было по меньшей мере бездоказательным, так как в предыдущих своих фильмах я как раз отличался от Эрмлера большей «эксцентричностью», то есть тем, что Мачерет назвал «анархическим своевольством» и «самоцельно острым» восприятием жизни.

И только впоследствии стало ясно, что тот решительный поворот к кинематографу «длинных кусков», подробному прозаическому повествованию, в котором ведущее место занимал актер, в этом вызывающем самоотречении от «монтажной» каллиграфии, то есть во всем том, что сегодня стало признаками как раз наиболее современного кинематографа (а тогда казалось «ретроградным»!), словом, во всем том, что мы нащупывали инстинктивно, стремясь разрушить барьеры, существовавшие в то время между зрителем и нашими фильмами, уже содержались зародыши эстетики, которая вскоре помогла многим фильмам одержать победу, в том числе и бессмертному «Чапаеву».

Почему-то наши историки и критики, анализируя этот период, до сих пор забывали, что советское кино переживало на рубеже тридцатых годов отчаянно болезненный кризис.

Находясь под гипнозом метода поэтически-монтажного кинематографа, вызвавшего к жизни неоспоримые шедевры, но в то же время находившегося исторически уже на точке излета, металось в поисках выхода подавляющее большинство молодых режиссеров.

На «Ленфильме» неудачи постигли Зархи и Хейфица в фильме «Полдень», где они, наступая на горло собственной комсомольской песне, старались освоить эстетику Довженко. Дебют бр. Васильевых, фильм «Спящая красавица» по сценарию Г. Александрова, не вышел за пределы каталога примитивно истолкованных приемов «интеллектуального кино».

Сразу положили на полку фильм «Конец Нахаловки» — тоже режиссерский дебют приехавшего из Ростова М. Большинцова (после чего он окончательно избрал профессию сценариста).

Совершенно не получился «Огонь» — фильм М. Донского, настолько, что он вынужден был даже уйти со студии. Моя картина «Златые горы» получила заслуженные упреки в стилистическом разнобое и драматургическом схематизме.

В тупике примитивной символики оказался и Владимир Петров с фильмом «Плотина». «Золотой клюв» Евгения Червякова был значительно слабее двух предыдущих его отличных картин. У Эрмлера не получился звуковой сценарий «Песня», и с отчаяния он ушел со студии на учебу в Комакадемию. Туда же поступил в поисках новых путей и Калатозов, не соблазнившийся ослепительным успехом «Соли Сванетии». Козинцев и Трауберг, чей замечательный фильм «Одна» был в то время не понят критикой, не закончили «Путешествие в СССР» по сценарию Погодина.

Не лучше дело обстояло и в Москве. Самый «заземленный» из всех режиссеров А. Роом запутался в своих «Манометрах». Не получился «Горизонт» у Кулешова. Пудовкин замучился с «Дезертиром» и потерпел обидную неудачу с «Простым случаем». «26 бакинских комиссаров» Н. Шенгелая потеряли цельность, которая была так присуща его же фильму «Элисо». Эйзенштейн уехал в Америку.

Словом, в рядах кинематографистов царило замешательство. Пропасть между зрителем и художником стала зияющей. Советские фильмы дискутировались на трибунах АРКа, но зритель их упорно не смотрел. На экранах царил рядом с заграничными боевиками хорошо сработанный ширпотреб «Межрабпомфильма». Обо всем этом мы писали в наших исторических очерках приглушенно, неподробно, срезая острые углы, приписывая все беды появлению звука и изображая развитие советского кино как некую идиллическую картину неуклонного движения вверх.

А жаль. Вероятно, гораздо интереснее проследить мучительный процесс переоценки ценностей, поиски новых путей, драмы, переживаемые художниками. Тогда весомее и значительнее стали бы выглядеть достижения советских художников, завоеванные в те самые тридцатые годы, которые до сих пор подвергаются осмеянию буржуазной кинокритикой и изображаются ею, как упадок советского кино.

Конечно, сегодня наступила переоценка ценностей, и, по счастью, мы как бы вновь открываем те богатства кинематографической поэтики, которыми были так насыщены подлинные откровения наших учителей, мастеров «золотого века» немого советского кино. Возвращение в новом качестве, с новых позиций к их завоеваниям закономерно и прогрессивно. Но при этом многие забывают о том, что открытия и находки на

определенном этапе могут превращаться в штампы и повторы. Ведь только постоянное движение вперед, неуспокоенность поиска служат единственной гарантией подлинного новаторства и предохраняют от окостенения и застоя особенно то искусство, которое исторически предназначено для диалога с многомиллионным зрителем.

Такая же драматическая смена эстетических норм, которая на рубеже тридцатых годов возникла по причинам гораздо более глубоким, чем только появление звука, произошла, по моему мнению, правда не в такой заостренной форме, и в конце тридцатых годов, когда впервые возникла ленинская тема.

Эпоха первых пятилеток, первых героических подвигов советских людей на трудовом фронте сменила героическую романтику первого революционного десятилетия.

Она властно потребовала не только изменений тематики, но и всей системы эстетических средств.

Образ Ленина заставил нас еще раз пересмотреть под углом высочайшей требовательности и все накопленное на новом этапе.

Да, конечно, Мачерет прав, когда утверждает, что мне как художнику пришлось отказаться от многих «экстравагантностей», свойственных моему режиссерскому почерку. Но, вероятно, нужно по этому поводу не столько огорчаться, сколько радоваться, или, вернее, не столько радоваться, сколько попробовать рассмотреть, что же пришло на смену уже устоявшимся эстетическим нормативам. И прежде всего стоит призадуматься над тем, что сам факт обращения к образу Ленина накладывает на художника не только чисто эстетические, но и этические обязательства.

Ведь всегда велики для каждого художника, желающего сохранить свою индивидуальность, соблазны «самовыражения», порой своеобразного и, может быть, не до конца осознанного самолюбования своим умением и мастерством.

Это не упрек, а лишь констатация свойств художника, ревниво и законно оберегающего свое личное и оригинальное ви́дение мира.

Каждый настоящий фильм, в который вложена частица души художника,— это своеобразная форма исповеди, понимая под этим не покаяние в грехах, а исповедование того «верую», того мироощущения, которое художник выносит на суд миллионов.

Образец такой исповеди — фильм Феллини «Восемь с половиной», являющийся, по моему мнению, не только произведением высокого искусства, но и ценным фактом социологической значимости.

Ведь никто до Феллини не осмеливался с такой беспощадной и предельной откровенностью прокричать с киноэкрана на весь мир о страданиях истерзанной противоречиями души художника, и не ради самовозвеличения, а для искреннего признания в своих сомнениях и бедах.

То, что считалось доступным только литературе, то, что позволили себе Руссо в своей «Исповеди», Толстой и Достоевский в своих гениальных романах и дневниках, то оказалось под силу современному кинематографу. И это одно, как бы ни относиться к творчеству таких художников, как Феллини и Бергман, впишет их имена в новом качестве в историю не только кино, но и мировой культуры.

Однако форма философского монолога, публичной исповеди, законная для отдельных выдающихся мастеров, таит в себе соблазны и опасности «для малых сих». Она оборачивается у завистливых подражателей бестактной и кокетливой неискренностью, вырождается иногда в частный случай психологической патологии, не имеющий никакого общественного или эстетического значения. Дей-

ствительно, какое право имеют исповедоваться средствами кинематографа перед миллионами людей в своих маленьких грешках, домашних дрязгах, сексуальных неудачах или даже общественных разочарованиях так быстро расплодившиеся последыши Феллини?

Если художник решается прибегнуть к столь исключительной и ответственной форме повествования, то должен он помнить, что все его прегрешения и верования должны найти отклик в сердцах и умах зрителей, взволнованных теми же проблемами и ищущих, каждый по-своему, ответы на вопросы, которые мучают и самого художника. Иначе все это лишь нескромное проявление этической и общественной импотенции режиссера.

VI

«Недостаточно, чтобы твои слова доходили до цели, надо, чтобы они доходили до людей» — таков один из мудрых афоризмов польского писателя Станислава Ежи Леца.

А до людей доходит прежде всего правда.

Поэтому не удивительно, что осенью 1966 года вновь организованный Союз польских кинематографистов созвал в Варшаве закрытое совещание режиссеров и сценаристов социалистических стран в поисках ответа на вопрос: а как же отражает правду наше киноискусство, как проявляется она в наших фильмах?

Был приглашен участвовать в этом симпозиуме также и я. Признаюсь, что каждая новая встреча с Польшей — это значительное и радостное событие в моей жизни. И не только потому, что никогда не забыть то внимание и радушие, которыми была окружена наша совместная работа над фильмом «Ленин в Польше», но и потому, что давно нахожусь я под очарованием польского искусства. Польская поэзия, драма, музыка как-то по-особенному близки мне, а так называемая польская школа кинематографии представляется мне в историческом ракурсе явлением не менее значительным, чем послевоенный итальянский неореализм или столь разрекламированная французская «новая волна».

И это прежде всего потому, что никогда не искала польская школа легких путей, всегда связана была тонкими, незримыми, но прочными нитями с историей своего народа, с его подчас глубоко трагической судьбой. В классической литературе Польши наивысшим выражением ее национального гения являлась для меня всегда драматургия Станислава Выспянского, и мне казалось, что польские кинематографисты могут повторить пророческие слова его Музы из трагедии «Освобождение», написанной в 1902 году:

В простор бросаем вам навстречу
Под маской скрытые слова,
Тот, кто владеет польской речью,
Воскреснет, как от волшебства.

Вы дождались освобожденья,
Несем вам заповедь, заклятье.
Трагическое представленье
Да будет исповедью, братья!

Освободится только тот,
Кто сам свободу обретет.

И художники новой народной Польши обрели вместе с долгожданной свободой право на ту высокую правду общественной и личной исповеди, черты которой ощущаются в лучших фильмах польской школы киноискусства. В театре Выспянского мне особенно близка «Свадьба» — эта прославленная пьеса кажется мне не только занимающей по праву высокое место на драматургическом Олимпе наряду с творениями Софокла, Шекспира, Мольера или Чехова, но произведением глубоко современным по блестящему соединению реализма и фантастики, трагического и смешного, поэзии и прозы. И все это опирается у Выспянского на глубоко народные традиции и вырастает в *политическую* драму, средствами которой боролся великий польский поэт за свободу своей родины.

Дважды я смотрел «Свадьбу» на сценах польского театра — в постановке

Адама Ханушкевича в Варшаве и Анджея Вайды в Кракове. Оба спектакля были различны, так же как и несхожи сильные индивидуальности режиссеров, но и в том и другом были раскрыты средствами современного театра и философская глубина, и волшебство поэзии, и смелость драматической формы Выспянского. Я вспомнил об этой пьесе не потому, что я и раньше ощущал незримое присутствие тени Выспянского во многих польских фильмах (и не только в «Сальто» Конвицкого или в «Летучей» и «Пепле» Вайды), но и потому, что неизбежные ассоциации с ней возникли у меня после просмотра фильма молодого режиссера Сколимовского «Барьер», показанного нам перед началом симпозиума.

Картина заслуживает особого внимания, так как сделана она очень талантливой рукой, повествует в сложной кинематографической форме о судьбах сегодняшней Польши и ее молодого поколения.

В «Свадьбе» Выспянского есть важный персонаж — юноша Ясек, именно ему вручает Хозяин золотой волшебный рог, полученный им от легендарного запорожского казака Вернигора.

В этот рог должен протрубить Ясек, и этот сигнал послужит началом крестьянского восстания. Вот как наставляет Хозяин парня:

Шнур надень себе на шею
И держи покрепче рог.
Осторожен будь в дороге,
Чтобы черт какой двурогий
Сбить тебя с пути не смог.
...А вернешься, здесь вот
встанешь,
Свой волшебный рог достанешь
И труби без лишних слов.
Дух, как встарь, воспламенится!
Но, смотри, чтоб на беду
Рог не потерял ты, Ясек.
Ясек. Лучше мне гореть в аду!
Хозяин. Без призыва золотого
Делу нашему — конец!

Но Ясек потерял рог в дороге и, когда в финале пьесы отчаянно кричит он охрипшим голосом: «Братья, на коней! К оружию!» — не слышат его кружащиеся в сомнамбулическом танце пары, а колдовской персонаж Соломенный Чехол, наигрывая на деревянной палке, как на скрипке, горько насмехается над Ясеком:

Посмотри, мужик, кругом.
Шапку ты имел с пером —
Шапку сняли бесы.
Золотой имел ты рог —
Рог трубит по лесу.
Ничего сберечь не смог,
И теперь один шнурок
Есть у пустомели.

Я не случайно позволил себе щедро процитировать пьесу — фильм «Барьер» и образ самого Сколимовского неожиданно слились с трагической судьбой Ясека.

Если великий Выспянский прибегал к усложненной символической форме, то это потому, что глубоко и остро переживал он трагедию своей родины, истерзанной и разделенной, и свою муку польского патриота мог выразить лишь в иносказаниях, опирающихся к тому же на романтически-заостренные традиции фольклора.

Новаторство его поэтики возникло не как плод холодного расчета, кабинетных размышлений. Оно омыто кровью народных восстаний, пропитано горечью поражения и освещено надеждой далеких, но исторически неизбежных побед.

Изогнутой саблей, доставшейся ему от предков, размахивает герой «Барьера». Но с кем же он сражается? С автомобилем типа «Варшава», который символизирует в глазах молодого режиссера ту мещанскую «малую стабилизацию», от которой, по его мнению, больше всего страдает современная Польша.

Он презрительно насмехается над устаревшими, по его мнению, идеалами патриотов-романтиков, обряженных им в шутовские бумажные колпаки, свернутые из сегодняшних газет.

Вся социалистическая Польша видится ему как бессмысленный бег куда-то бесцельно стремящихся обывателей, а единственная надежда этого стандартизированного общества — студенчество —

предстает в первых же кадрах фильма со скованными проволокой руками и ввергнутым в какую-то дурную игру.

И показалось мне, что потерял молодой художник заветный золотой рог подлинного искусства, попутал его в пути «двурогий черт», выскочивший из сюрреалистских зарослей уже увядшего западного «авангарда»,— вот почему вместо волшебной нити поэтических символов оказался у него в руках лишь простой шнурок наивных и плакатных аллегорий.

Но разве годится этот шнурок, чтобы преодолеть настоящие барьеры, ведь это всего лишь детская игрушечная скакалка, с которой можно попрыгать по плоским препятствиям, нарисованным мелом на исхоженном тротуаре.

А ведь Борис Пастернак в своем стихотворении «Душа» (из цикла «Поверх барьеров») призывал:

Не как люди, не еженедельно,
Не всегда, в столетье раза два,
Я молил тебя: членораздельно
Повтори творящие слова.

Нет, не нашлось у талантливого художника «творящих слов», которыми смог бы он выразить членораздельно подлинную боль за те действительные недостатки и трудности, с которыми борется польский народ на своем часто нелегком, но исторически справедливом пути к социализму, и это глубоко огорчило меня и не позволило разделить мнение тех участников симпозиума, которые безоговорочно назвали фильм новым и высшим этапом польской школы.

Ведь для меня по-прежнему остаются ее вершинами такие образцы, как дилогия Кавалеровича о рабочем классе по роману Неверли, «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, «Эроика» и «Пассажирка» Мунка, остаются не только демонстрацией блестящего мастерства их создателей, но и доказательством того, что особенности стилистики, прославившей польскую школу, возникли в результате полного слияния судьбы художников с судьбами народными. И фильмы эти потому-то и стали не только фактами творческой биографии отдельных польских кинематографистов, но и ознаменовали собой возникновение новой главы в развитии национальной и мировой культуры.

Художники выполнили заказ своего времени, своего народа, и, право же, это куда более почетно, чем по заказу итальянского продюсера ставить пустяковую повесть Конан-Дойля, что сейчас и осуществляет в Риме Сколимовский, или забавляться байками о вампирах и колдунах так, как это проделывает в Голливуде не менее одаренный Полянский.

Знаю, что никто не дал мне права обсуждать или осуждать чужие судьбы. Но горькие эти строки родились из откровенных размышлений о том, что может поджидать каждого из нас, кто, перепрыгнув через мнимые и действительные барьеры, устремится к финишу «дольче вита», убоявшись искуса ответственности перед временем. А время требует, чтобы волшебный рог кинематографа продолжал звучать, как призыв, насыщенный той музыкой революции, чья партитура может и должна быть исполнена лишь коллективом нашего социалистического искусства.

Поэтому-то и собрались мы на Варшавском симпозиуме, чтобы сообща обсудить, как избежать проникновения фальшивых нот в чистую мелодию правды.

Однако сразу надо признаться: для меня дальнейшие события этой встречи оказались весьма огорчительными.

Организаторы симпозиума решили не приглашать на него критиков, предположив, что, оставшись наедине сами с собой, режиссеры и сценаристы будут более откровенными.

Решение это, как оказалось, было неправильным. Оно снизило теоретический уровень дискуссии и не привело к желаемой откровенности.

Большой разговор, по существу, не состоялся, хотя поводов для него было более чем достаточно. Во время симпозиума нам кроме «Барьера» был показан целый ряд фильмов. Многие из них настолько задели меня за живое, что я был вынужден одним из первых взять слово в дискуссии.

Вначале я напомнил моим слушателям, что в одном из последних фильмов Пазолини марксистские истины изрекал ученый ворон. В конце фильма этого ворона съедал проголодавшийся клоун Тото.

Поскольку выступление мое получилось резким как по содержанию, так и по тону вынужден был я его закончить ироническим уподоблением себя этому ворону, предупредив моих будущих оппонентов, что если они меня и «съедят» в ходе дискуссии, то марксизм все-таки останется жив.

Неловкая эта моя шутка, как и все выступление, была выслушана молчаливо и, по-моему, неодобрительно. Активно поддержал меня только польский режиссер Тадеуш Хмелевский. Остальные просто ушли от поставленных мной вопросов, то ли не желая меня лично обидеть, то ли сознательно решив игнорировать очередное выступление советского делегата с его якобы «указующими» и «руководящими» наставлениями.

Однако при самом строгом самокритическом к себе подходе решусь утверждать, что ничего подобного в моем выступлении не содержалось. И все-таки реакция моих молчаливых коллег была мне понятна. Ведь я резко выступил против того понимания правды, которое было продемонстрировано в некоторых югославских и чехословацких картинах.

В них меня поразило наряду с отсутствием большой идейной и творческой задачи такое обилие натуралистических подробностей, которое подчас заставляло отворачиваться от экрана с чувством почти физического отвращения.

Люди на белом полотне в основном были показаны при отправлении своих физиологических потребностей. Они рыгали, плевали, блевали, испражнялись, не любили, а совокуплялись, а в перерывах между этими актами подвергали садистически жестоким пыткам животных. Кровь, блевотина, моча хлестали потоками в этих фильмах. В одном из них югославский режиссер показал всего только обыкновенный завтрак в рабочей заводской столовке, но рабочие на крупных планах были тоже чем-то похожи на животных. Обросшие многодневной щетиной, угрюмо и молча жевали они беззубыми ртами неаппетитную и скудную пищу.

Во всех этих картинах с поразительной однообразностью то бродили белые лошади, появившиеся впервые, если память мне не изменяет, у Вайды в «Пепле и алмазе», то уродцы или карлики, забредшие из ранних картин Буньюэля. А надрезанный глаз из «Андалузского пса» жестокого испанца или муравьи, облепившие израненную руку поэта из фильма Жана Кокто, казались детскими забавами по сравнению с тем сладострастием, с которым люди ломали хребты ни в чем не повинным коровам, кобылам, собакам, сворачивали шеи домашним животным и, в конце концов, часто умирали сами так же нелепо и бессмысленно.

В том, что я ничего не преувеличиваю, можно было наглядно убедиться, просмотрев чехословацкий фильм, где на вымершей после атомного взрыва земле горстка одичавших и потерявших человеческий облик женщин проделывала все эти манипуляции, истребляя налево и направо все живое вокруг себя, и, встретив случайно уцелевшего старичка, содержателя отеля «Озон», убивала его только за то, что он отказался расстаться со своим патефоном.

Итак, в моем выступлении содержался риторический вопрос: выражает ли подлинную и большую правду жизни вся эта

«эстетика физиологии», как я окрестил ее на ходу, в рабочем порядке? То, что господствует она, к тому же приправленная острым соусом секса, на всех экранах Запада — это понятно и объяснимо, но почему просочилась она с такой силой в фильмы социалистических стран — это требует ответа и размышлений.

В частных разговорах я уловил тенденцию к оправданию такой эстетики, возникшей, дескать, как реакция протеста на нормативы эпохи культа личности и объявленные как бы обязательными принадлежностями социалистического реализма. Спору нет — действительно много вреда принесло некритическое следование схематичному и поверхностному истолкованию реализма. Но почему выход нужно было искать опять в подражании, но только на сей раз образцам, не имеющим ничего общего с целями и задачами социалистического искусства? Почему надо было избрать путь наименьшего сопротивления? На эти наболевшие вопросы дискуссия ответить не смогла.

А мне по-прежнему продолжает казаться, что подлинное новаторство несовместимо с тенденциями воинствующего натурализма, что к этим физиологическим раздражителям прибегают не от силы, а от бессилия, и за экстравагантными «аттракционами» не кроется, как это было у Эйзенштейна (вспомним, что и он сам прибегал в своем первом фильме «Стачка» к ассоциациям бойни с расстрелом демонстрации), поиск наибольшей выразительности для новых идей.

Обращение к эстетике натурализма под предлогом возвращения к документальности, правдивости не достигает цели.

А о том, насколько живучи эти тенденции, свидетельствует и моя беседа с одним английским режиссером, который заявил мне после просмотра фильма «Рассказы о Ленине»:

«Мне не нравится ваш фильм, потому что он не современен по форме. Подумайте, насколько он был бы интересней, если бы вы показали вашего героя тяжело больным, физически беспомощным — вот таким и имейте смелость его показать, это и будет настоящим реализмом, который вы так защищаете».

Что можно было возразить моему собеседнику — ведь мы с ним говорили на разных языках и в прямом и переносном смысле — наше понимание реализма было совершенно противоположным.

По счастью, обращение к ленинской теме всегда будет оберегать художника как от эксцессов натурализма, так и от абстрактных аллегорий. Но оно же и будет диктовать неустанный творческий поиск.

VII

Варшавский симпозиум так и закончился бы для меня на грустной ноте, если бы в последний день мы не посмотрели венгерский фильм «Отец» режиссера Иштвана Сабо. Эта талантливая картина как бы сразу ответила на многие из моих недоуменных вопросов — вот ведь оказалось возможным сделать фильм на современную тему (и не менее острую, чем в «Барьере») и без всяких заимствований чужой стилистики, фильм оригинальный, смелый, исполненный острой гражданственности, поэтичности и юмора.

Чтобы оценить это последнее качество, достаточно вспомнить финал, когда самоотверженно плывущий в одиночку герой оборачивается и обнаруживает (и мы вместе с ним) целую когорту сопровождающих его будапештских купальщиков. Патетика темы преодоления одиночества окрашена здесь интонацией юмористической иронии, что нисколько не снижает ее глубины и значительности, а лишь снимает налет возможной дидактики. Режиссер не бежит и трагической достоверности памятных дней контррево-

люционного мятежа 1956 года, но и для них находит он многозначительное и в то же время лаконичное образное выражение: идейный смысл бесплодия националистических лозунгов, которыми прикрывалась контрреволюция, выявлен в одной только мизансцене, в одном только жесте юноши, когда он ставит в угол знамя, которое он только что пронес с риском для жизни и оказавшееся никому не нужным в штабе заговорщиков. Высоким трагизмом окрашен и смелый временной переброс в эпоху фашистского террора в сцене на мосту. Но для меня эмоциональной кульминации режиссер достигает в эпизоде пуска первого трамвая в освобожденном Будапеште!

Мои современники помнят образ «заблудившегося трамвая», очень популярный в декадентских кругах.

Этот метафорический трамвай мчался все дальше и дальше сквозь века и пространства, сквозь пейзажи смерти и крови, напоминающие кошмары Босха, и отчаянный, пронзительный крик поэта призывал остановить, задержать неумолимый бег эпохи, сошедшей с рельсов и мчащейся в сумасшедшее ничто.

И вот неожиданно через десятилетия воскрес образ заблудившегося трамвая в фильме венгерского режиссера, который, возможно, даже и не знал о существовании этих стихотворных строк, но ответил на них так, как только может ответить художник, не заблудившийся в «бездне времен». Его трамвай — не символ отчаяния и смерти, а знак надежды и жизни — вспомните, как он, обклеенный бумажками — призывами людей, разыскивающих своих близких, оставшихся в живых после оккупации,— начинает двигаться сначала потихоньку, подталкиваемый сотней рук, а затем, облепленный гроздьями ликующих горожан, торжествующе мчится по улицам освобожденной столицы.

Так простой будничный факт дважды за одну эпоху становится предметом поэтического обобщения: один раз как апокалиптическое ви́дение крушения мира и второй — как визуальная поэма во славу жизни и свободы.

И если вспомнить, что работе Иштвана Сабо предшествовал такой превосходный фильм, как «20 дней» Золтана Фабри, а вскоре появились не менее значительные «Холодные дни» Ковача, становится ясно, что художники Венгрии с достоинством и честью продолжают поступательный ход социалистического киноискусства.

А мои безмолвные оппоненты на симпозиуме промолчали зря. Они с полным основанием могли бы бросить мне встречное обвинение: врачу, исцелися сам! И мне нечего было ответить, так как, увы, не привезли мы на сей раз на эту встречу фильмы, которые полностью подтвердили бы правоту наших позиций.

VIII

С чего начинается новаторство? Что можно и должно назвать подлинным поиском нового в киноискусстве? Вопросы эти, естественно, волнуют теоретиков и практиков как у нас, так и за рубежом. Воинствующий французский ежемесячник «Кайе дю синема», глашатай «новой волны», причудливо сочетающий на своих страницах воспевание политически двусмысленных опытов Годара с панегириками в адрес многоопытного циника Хичкока, признает единственным авторитетом старейшего французского мастера Жана Ренуара, провозглашая его подлинным и перманентным «новатором». Однако Ренуар недавно подвел своих апологетов, выступив на страницах «Фигаро» с заявлениями, в которых ясно сквозит спокойный и трезвый взгляд на ряд проблем, ранее запутанных до крайности теоретиками модернистского кино. Вот что ответил Ренуар на вопрос о роли формы в фильме:

«Андре Жид утверждал, что форма значит все. Признаюсь, что она меня

никогда не занимала. Я не снижаю весомости поисков в этой области, но они мне кажутся значительно менее важными, чем умение обрисовать драматическую ситуацию. Прежде всего надо научиться рассказывать историю».

Этим термином обозначают во Франции сюжетное содержание фильма, его драматургию. Провозглашая примат «истории», Ренуар наносит чувствительный удар по всей концепции новаторов из «Кайе дю синема», выдвинувших теорию авторского кино, по канонам которой самодержавным автором фильма является режиссер и единственной ценностью считается неповторимость его почерка, не зависящего от рассказываемой им «истории».

Здесь наши позиции по вопросу о роли и значении сценария смыкаются со взглядами Ренуара: умение внятно и увлекательно рассказать «историю» — действительно важнейший элемент режиссерского мастерства. А еще важнее, что же это за «история», о чем она, с чем адресуются к зрителю драматург и режиссер. И хотя здесь я вступаю в область не моей прямой компетенции (первое слово принадлежит в ней по праву сценаристу), позволю себе все же вмешаться в спор, так как имеет он прямое отношение к основной теме моих размышлений об эстетике политического фильма. И здесь я вынужден вновь обратиться к примерам из личной практики. Так, анализируя сейчас причины столь неожиданного зрительского успеха нашего давнего фильма «Встречный», я неизменно прихожу к выводу, что основой его являлся сценарий, то есть «история», рассказанная в фильме. А особенностью этой истории являлась та демократическая интонация, которая выражалась не только в манере повествования, но лежала в самой сердцевине сюжета. Не темпы встречного промфинплана и не подробности изготовления турбины взволновали советского зрителя на рубеже тридцатых годов в этом фильме, а одна из центральных проблем социалистической демократии: взаимоотношения рядового беспартийного рабочего с Коммунистической партией — авангардом класса.

Недаром кульминационным эпизодом фильма являлся приход беспартийного мастера Бабченко на заседание парткома, где он мог излить откровенно все свои обиды, всю горечь от незаслуженного обвинения в запоротой детали. Здесь он был выслушан не только на равных правах с коммунистами, но его совет, опыт и боль как бы легли в основу всей дальнейшей практики заводского коллектива. Тем самым как бы разрушалась невидимая стена, отгораживающая «избранных» с партийными билетами в кармане от рядовых рабочих — энтузиастов и строителей социалистического сегодня.

Да и сам партийный руководитель, секретарь Вася, в чем-то нескладный, неудачливый в любовных своих делах, не был похож на «железобетонных» комиссаров в кожаных куртках эпохи военного коммунизма. Он был обаятелен своей внимательностью, сдобренной проницательным юмором, и эти нормальные человеческие свойства, теперь кажущиеся столь привычными и обязательными, тогда казались новаторскими и, что самое главное, придавали этому персонажу в глазах зрителей новую эмоциональную, а значит и политическую, притягательность.

Секрет этой притягательности заключался в том д о в е р и и, которое оказал он старому рабочему, отягченному такими, казалось бы, непростительными человеческими слабостями, как постоянная ворчливость и привычка к «законной» стопке белого вина.

Так политически актуальная тема о единстве рабочего класса и партии, о глубоко органичном совпадении интересов партии и народа (развивающаяся к тому же не только в цехах, но и на лирическом

фоне белых ночей обновляемого социалистического Ленинграда) вызвала к жизни ту спокойную повествовательную форму кинематографического изложения, которая, естественно, показалась упрощенной или «старомодной» по сравнению с напряженными поисками монтажного кино.

Все сказанное выше не попытка оправдать как бы задним числом эстетические несовершенства нашего первого опыта. Он остался, как это справедливо предсказал Виктор Шкловский, только «репертуарным» фильмом, хотя я по-прежнему убежден, что он явился еще и неизбежным этапом на пути овладения тем новым демократическим языком социалистического киноискусства, которым вскоре заговорили художники — создатели образов Чапаева, Максима, Полежаева и, наконец, Ленина. И если я сегодня призадумался над тем, что же является подлинной причиной непостарения «Человека с ружьем», то, мне кажется, ее следует искать прежде всего в той правильно понятой демократичности, с которой подошел к ленинской теме Николай Погодин.

Именно то, что он окружил главного персонажа своей киноповести — крестьянина в солдатской шинели — Ивана Шадрина не всемирно известными историческими персонажами, а кульминацию действия перенес с заседаний с бурями политических страстей в коридор, на встречу Ленина с солдатом, даже не знающим, с кем он разговаривает, то, что сюжетной основой стала откровенно комедийная ситуация с «великолепным» генералом, за которой кроется глубочайший смысл об исторически оправданной робости, охватывающей поначалу представителей нового класса, которым не легко «выдавить из себя по капле раба», — именно эти особенности стали драматургической новацией Погодина.

Все в картине освещено каким-то внутренним мягким, свойственным только Погодину юмором, великолепно передающим атмосферу веселой и бестолковой суматохи первых дней революции, событий, развертывающихся то в коридорах и классных комнатах бывшего Смольнинского института, то на фоне лирических пейзажей царскосельского парка и классической архитектуры Камероновой галереи, где так непривычно соседствуют черные бушлаты матросов с ослепительной белизной мраморных ступенек, где подвиг вихрастого парня с рабочей заставы перемежается «жестоким романсом» о разлуке с любимой, где мечта о встрече с Ильичем переплетается с заботой о собственной коровенке, а в финале фильма на предрассветном дымном заводском дворе в гениально простых словах Ленина о «человеке с ружьем» раскрывается до конца тематическая направленность этой солдатской притчи.

Это, как мне кажется, и составляет неувядаемое обаяние драматургии Погодина, ее подлинно демократическую сущность, и для того чтобы донести ее до зрителя, надо было освободиться в режиссерской трактовке от многого из того, что считал особенностями моего творческого почерка Мачерет. Поэтому мне по-прежнему кажется, что, работая над «Человеком с ружьем», я отнюдь не совершил акта творческого отступничества в отборе стилистических средств. Во-первых, я решительно выбрал именно это столь близкое мне по своему необычному эстетическому ходу произведение, хотя мне был сначала предложен сценарий «Восстание» (он же позже «Ленин в Октябре»), который был написан моим другом Алексеем Каплером (его фильм «Шахтеры» я только что перед этим поставил).

Во-вторых, также отнюдь не случайно, я не затушевал, а подчеркнул все комедийные ситуации не только с великолепным генералом (превосходно сыгранным Черкасовым), но и со спиритиче-

ским сеансом (где так запоминается почти гротесковая Бирман) и в дортуаре Смольного, где так забавно агитирует, а затем и арестовывает упрямого мужика задиристый «левак» в галифе и в лихо заломленной кубанке (его так ярко сыграл Н. Крючков). Тамбовского мужика окружают его новые друзья — красный комиссар (артист В. Лукин), влюбленный в курносую горничную (артистка З. Федорова), и меланхолично сплевывающий вишневые косточки тихий украинец солдат Евтушенко (еще одна роль в биографии Б. Чиркова), и, наконец, Костя Жигулев — персонаж, которого нет в сценическом варианте «Человека с ружьем». Он возник в воображении молодого актера М. Бернеса и вошел органически во всю ткань фильма, как лишнее свидетельство моего пристрастия к лиризму фабричных окраин.

Да, именно к тому самому лиризму, который окрасил мои фильмы «Кружева», «Златые горы», «Встречный», «Шахтеры» и всегда соседствовал и уживался с давнишним пристрастием к «эксцентризму» и буффонаде.

Мое неумение мыслить образно в «космических» масштабах, инстинктивное недоверие ко всему слишком громкому, оглушающему, внешне патетичному, словом, все мои слабости и особенности полностью выразились, как мне кажется, в этой моей работе.

...Хотя юбилей фильма «Человек с ружьем» оказался незамеченным нашими киноведами (что, признаюсь, меня все-таки огорчило), я был вознагражден рядом статей, появившихся в польской прессе. Содержащийся в них анализ фильма настолько совпадал с моими раздумьями, что не могу удержаться от того, чтобы не привести несколько абзацев из статьи Ежи Плажевского (журнал «Фильм», 1967, № 17):

«Человеку с ружьем» уже тридцать лет. Прошло больше времени со дня создания фильма, чем от начала революции до дня его появления на экранах... История киноискусства свидетельствует, что среди революционного эпоса тридцатых годов «Человек с ружьем» занял первопланное место... Вспомним, что двадцатая годовщина Октября явилась началом нового цикла фильмов, непосредственно отражающих революцию. Как это ни покажется парадоксальным, но это действительно так. Ведь из всех советских фильмов 1917 год появлялся, за исключением несюжетного «Октября» Эйзенштейна, лишь в «Конце Санкт-Петербурга» и «Арсенале». Затем наступила эпоха первых пятилеток и кино занялось внутренними делами молодого государства. И только когда после «Чапаева» тема революции стала ведущей, выяснилось, что поэтика ее была к тому времени еще довольно неопределенной. Роль Юткевича в формировании этой поэтики была первопланной.

Мы знаем дальнейшую судьбу революционной эпики, ее взлеты и падения. Но попробуем стать на место художника в 1938 году, который не мог знать тогда, что произойдет в последующее тридцатилетие.

Он хочет на сей раз средствами звукового кино рассказать, чем была революция. Причем рассказать и тем зрителям, которые на основании личных и не столь давних воспоминаний знают и как штурмовали Зимний дворец, и как отражали наступление Краснова. Должен ли художник вернуться к опыту Эйзенштейна, к его фильму без фабулы, без профессиональных актеров, без индивидуального героя? Должен ли он показать под псевдонимами или под их собственными именами великих зачинщиков исторического переворота? А может быть, нужно совсем отказаться от их показа и обратиться к вымышленному эпизоду меньшего масштаба, но зато дающему большой простор для творческой фантазии?

Трудно ответить на каждый из этих вопросов. Но ведь и Шадрину было труд-

но с непривычки забирать генерала в плен. Кто может определить заранее, какие краски, какие формы надо избрать для отражения «Десяти дней, которые потрясли мир»?

...Юткевич и Погодин вовсе не задавались целью рассказать, каким был Ленин. Они хотели только показать, как легенда о Ленине отразилась в глазах тамбовских мужиков и питерских слесарей. И как эта легенда преображала людей, подобных Шадрину: мечтавших лишь о куске земли и о своей коровенке...

Суровость революции возникает не в обличье свободы, сошедшей с картины Делакруа, а в образе мужика с ружьем, мужика, обросшего бородой, в пропотевших онучах, та самая суровость, которую боялся и стыдился показать Чиаурели в своих опереточных «реконструкциях», — в ней основная ценность «Человека с ружьем». Юткевич понял — величие Октября возрастет, чем ниже будет обозначен отправной пункт.

Вот почему ключевой сценой фильма является для меня столкновение Шадрина лицом к лицу с великолепным генералом Уссурийской дивизии (романтическая роль великого Черкасова). Повелительный тон «его превосходительства» не мог не обескуражить крестьянина-бедняка — в результате генерал удрал на скакуне. Робость молодой власти, еще не осознавшей до конца, что она стала властью, кажется мне одной из самых удачно найденных красок для отображения великого перелома, тех красок, которым уделяется так мало места в учебниках истории. В живописи существует зеленая краска «поль-веронез», названная так в честь великого итальянского мастера. Ту краску, которая рисует политический рост еще не смелого плебея, я предложил как-то назвать «робостью Шадрина». И вот тогда наступает в «Человеке с ружьем» второе: органически необходимое вмешательство Ленина.

... Ленин выступает во дворе Путиловского завода.

Трудно дается завоевание власти людям, вооруженным не опытом, а только ружьями.

Но уже кипят паровозные котлы красного бронепоезда.

Человек и история смотрят друг другу в глаза. Отблеск огня революции озаряет лицо наивного мужика.

Формула революционного эпоса обретает свое живое воплощение. Это случилось в 1938 году».

IX

На памятном творческом Всесоюзном совещании 1935 года, где я не только от своего имени, но и от всей «ленинградской школы» отстаивал те самые принципы демократизации киноискусства, которым остался верен и до сих пор, меня жестоко высмеял один из оппонентов за одну неосторожную формулировку, выдвинутую в пылу спора. Я говорил, что авиаконструкторы стремятся к наиболее совершенным обтекаемым формам современного самолета для того, чтобы усилить его аэродинамические свойства, скорость и дальность полета.

Функциональное назначение аппарата, его конструкция диктуют освобождение от всякого украшательства, атрибутов внешней декоративности.

То же самое, казалось мне, должно происходить и с фильмом, где кинематографический язык, ставящий своей целью донести до зрителя политическое и творческое мироощущение автора, должен быть освобожден от всякой завитушечности, барочности, нарочитой усложненности.

Формулировка была мной выбрана неудачно. «Обтекаемость» была истолкована моим оппонентом, как призыв к упрощению и вульгаризации. Но основа мысли мне кажется правильной и до сих пор. По-прежнему красивым мне кажется все целесообразное. По-прежнему

высоким достижением кажутся мне структурная ясность и конструктивная прочность произведения. Но если и дальше следовать по пути сравнений из области аэродинамики, то сегодня я бы выбрал гораздо более глубокую и удачную формулировку, которую приводит в своей «Психологии искусства» тот же Л. С. Выготский:

«Очень правильно один из исследователей сравнивает произведение искусства с двумя системами воздушных кораблей. Он говорит, что есть двоякого рода летательные машины — тяжелее и легче воздуха. Аэростат поднимается потому, что он легче воздуха и, в сущности говоря, не представляет победы над стихией, потому что просто плывет по воздуху, а не преодолевает его: напротив того, аэроплан, машина тяжелее воздуха, каждую минуту своего подъема падает, встречает сопротивление воздуха, преодолевает его, отталкивается от него и поднимается именно в силу того, что падает. Вот такую машину тяжелее воздуха напоминает настоящее произведение искусства».

Таким произведением должен быть и каждый фильм на ленинскую тему — она властно требует от художника «победы над стихией» и приближения всей образной структуры к той сложной простоте, четкости и глубине, которые были свойственны гению Ильича. Проблема «личного» и «заказного» в мироощущении художника при обращении к большой политической теме, границы и формулировки «новаторства» и «компромисса», словом, весь сложный комплекс взаимоотношений художника и зрителя в таком массовом искусстве, каким является кино, остается не до конца решенным как теорией, так и совестью художника.

Однажды в моей практике произошел следующий драматический случай. Я снимал фильм «Яков Свердлов» по сценарию П. Павленко и Б. Левина. Рукопись принесли мне авторы, и она сразу привлекла меня как обаятельностью центрального образа, так и той формой, опять-таки несколько непривычной, в которую облекли его писатели, непрофессиональные сценаристы.

Это была цепь эпизодов, в которых прослеживалась биография замечательного большевика, но и одновременно раскрывалась всегда меня волновавшая тема становления личности, процесс овладения, если можно так выразиться, мастерством большевизма. Ведь Я. М. Свердлов прошел волнующий и необыкновенный путь от аптекарского ученика до президента единственной тогда в мире социалистической республики.

И, наконец, в сценарии было то, за что впоследствии похвалил меня Мачерет в своей книге. Он писал:

«В последовавшем за «Человеком с ружьем» фильме «Яков Свердлов» стиль Юткевича вновь обрел свою определенность... Отметим только, что прежние склонности и стилевые пристрастия автора фильма вернулись наполненные новым смыслом. Странное, резкое по контрасту; гротесковое — все это переосмыслено в «горьковском духе».

И далее автор описывает первый эпизод фильма, Нижегородскую ярмарку, и отмечает, что «Юткевич погружает нас в этот мир, делает его фантастическую экзотику пластически реальной. Мы с глубоким интересом вглядываемся в остро уловленные режиссером приметы времени».

Не будем здесь спорить с доброжелательным на сей раз теоретиком о том, вернулся ли режиссер в свой излюбленный мир после некоей «измены», а лучше согласимся с ним, что действительно здесь художник нашел новую опору своим эстетическим пристрастиям. Однако здесь же обнаружилась и драматургическая слабина — сценарий распадался на отдельные фрагменты, попытки объеди-

нить их привычным «сквозным» сюжетом оказывались несостоятельными, так как действие разворачивалось на очень продолжительном временнóм и пространственном плацдарме.

В ходе работы над режиссерским сценарием возникла необходимость в какой-то новой драматургической конструкции. В этой работе авторы не смогли помочь мне: Павленко был занят своим романом, а Борис Левин ушел на финский фронт. Я остался наедине с исполнителем роли Свердлова — моим другом Леонидом Любашевским, который к этому времени написал пьесу о Свердлове «Большевик».

Мне показалось заманчивым использовать некоторые эпизоды из его пьесы, и мы взяли на себя риск, с разрешения авторов, перестроить композицию сценария. Я предложил дерзкую по тем временам мысль — начать действие с конца и попробовал переставить сцену смерти Свердлова в начало фильма. Затем персонажи, встречавшиеся с героем на всем протяжении его биографии, собирались в Кремле и в ожидании открытия съезда, сгрудившись вокруг «буржуйки», каждый по очереди, как бы вспоминали свои встречи с Яковом Михайловичем, но не в хронологическом, а «эмоциональном» порядке.

Находка эта меня окрылила.

Свобода повествования придавала какое-то новое и удивительно изящное качество драматургической конструкции, становившейся легкой и выразительной. Да и чисто режиссерски такое построение ставило передо мной своеобразные задачи столкновения контрастов эпохи, нахождения монтажных ходов.

В общем, весь контрапункт режиссерской партитуры представлялся мне увлекательным и новаторским в самом высоком смысле этого слова. Так я снял и смонтировал «Якова Свердлова». В те времена (а это было в 1940 году) каждый фильм, а особенно первый из серии «Жизнь замечательных большевиков», находился под пристальным вниманием кинематографического руководства и советской общественности. Стоило появиться в газетах сообщению о съемках, как в разные инстанции стали поступать письма от людей, знавших лично Свердлова или работавших с ним. Одни сомневались в удаче такого начинания, другие справедливо предостерегали от исторических неточностей, некоторые помогали полезными советами.

Однако были письма и другого рода. Так, в частности, один из близких Свердлову людей послал письмо на имя Сталина с протестом против сценария, режиссера и исполнителя главной роли, утверждая, что «все не так, все «искажено», все оскорбляет память великого человека».

Я узнал об этом случайно, когда на студию в разгар съемок пришел пакет из Кремля с копией письма и резолюцией «на усмотрение режиссера».

Так Сталин избавил меня от непрошеного вмешательства родственников и «очевидцев», но он же вмешался в мою судьбу по окончании фильма.

Через два дня после сдачи фильма меня вызвал тогдашний руководитель кинематографии И. Г. Большаков и сообщил, что фильм смотрел товарищ Сталин. Он ему понравился, однако со следующими оговорками: так как это фильм, по которому, по мнению Сталина, будут изучать историю партии, то следует все события излагать в строго хронологическом порядке, а каждый эпизод снабдить вступительной пояснительной надписью.

И Большаков протянул мне листок, на котором красным карандашом было начертано под номерами:

«Свердлов в Нижнем Новгороде»

«Свердлов в Оренбурге»

«Свердлов в Петрограде» и т. д.

Кроме того, Большаков добавил, что Сталин заметил упущение: не обрисована роль Свердлова в памятном эпизоде разгона Учредительного собрания.

Я воспроизвожу беседу по памяти и надеюсь, что когда И. Г. Большаков закончит свои мемуары (которые, как мне известно, он пишет), он восстановит этот эпизод со всей тщательностью.

Что касается эпизода в Учредительном собрании, то это сделать было легко — я взял, как кинематографическую цитату, прекрасно снятый эпизод из фильма Козинцева и Трауберга «Выборгская сторона», где, по счастью, Свердлова играл тот же Любашевский. Но как было реализовать предложение об изменении всей драматургической конструкции?

Я стал взвешивать: что я потеряю или выиграю, выполнив эти замечания? В одном я был уверен: механическое следование любым рекомендациям было невозможно.

А с другой стороны, возникала мысль — а может быть, Сталин прав в чем-то по-своему? Может быть, если я хочу сделать политический фильм, адресованный миллионам зрителей, я действительно должен облегчить его восприятие? Может быть, я напрасно усложнил драматургию? Может быть, здесь он прав, как политик, заботящийся прежде всего о доходчивости идейного содержания фильма?

Что я выиграю и что потеряю, если прислушаюсь к этим предложениям? Многое. Потеряю тот новаторский прием, который казался мне таким драгоценным.

Но с другой стороны, в самом деле — неужели в фильме не содержится ничего иного, не менее ценного, что не пострадает от такой перекомпоновки? И буду ли я прав, если лишусь самого главного — возможности общения со зрителем, которому я так хотел рассказать эту драгоценную для меня повесть о замечательном большевике?

И, сохранив некоторые, особенно дорогие для меня монтажные переходы, я перемонтировал фильм, и он вышел таким, каким вы его видели на экране.

Правда, когда через два года я посмотрел английский фильм Ноэля Коуарда «...в котором мы служим», где драматургическая конструкция в точности напоминала придуманную мной для «Якова Свердлова», а затем уже после войны замечательный фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», весь построенный по этому принципу, то я, как говорится, кусал себе локти, и единственным утешением для меня было лишь то, что я изобрел такую конструкцию раньше своих заграничных соперников и коллег.

Так что же все-таки, был ли мой фильм в первой редакции лучше или хуже?

Не знаю. Знаю только, что он и в таком виде выполнил свою основную миссию: рассказать миллионам людей о жизни и борьбе первого президента великой страны.

Вот я написал: миллионам людей. Что это? Только арифметическое понятие или нечто большее? И к чему обязывают эти оглушающие западных прокатчиков цифры распространения наших фильмов?

Например, я огорчился недавно, когда узнал, что за полтора года (кажется, после этого срока кинопрокат не ведет учет количества посещающих сеанс) фильм «Ленин в Польше» просмотрело только 10 миллионов человек. Что такое эти десять миллионов? Много или мало?

Конечно, мало по сравнению со зрительским успехом иных фильмов, которые просматривают в нашей стране 40—50 миллионов.

А как учесть миллионы зрителей у телевизоров, где, по счастью, так часто идут фильмы о Ленине и в том числе «Человек с ружьем» и «Ленин в Польше»?

Невольно закрадывается сомнение: а может, эти десять миллионов, которые так непритязательно выглядят в глазах прокатчиков, возникли в результате моего неумения справиться с темой? И тогда приходится утешать себя тем, что ставил я фильм не комедийный или приключенческий.

Утешение шаткое, так как мои оппоненты сейчас же могут возразить: «А «Председатель» или «Гамлет»?! Они ведь тоже не принадлежат к справедливо популярному жанру «Неуловимых мстителей».

Верно. Значит, всем нам, а мне в первую очередь, нужно не только ссылаться на неумение прокатывать фильмы на ответственные политические темы, нужно не подозревать зрителя в инертности по отношению к ним, а надо еще и еще раз проверить самого себя, арсенал своих выразительных средств, обновить или изменить их, если хочешь донести до миллионов свет ленинских идей.

Один прокатчик с Дальнего Востока после выхода «Ленина в Польше» на экран написал мне гневное послание о том, что у него в городе фильм провалился у зрителей и это произошло, по его мнению, потому что я избрал слишком сложную форму внутреннего монолога — что это, дескать, за картина, «в которой актеры губами шлепают, а слов не слышно, и поэтому все непонятно».

Моему обвинителю я, пожалуй, лучше всего мог бы ответить словами Бертольта Брехта из его работы «Народность и реализм».

«Опираясь на собственный опыт, я говорю: никогда не бойтесь выступать перед пролетариатом со смелыми, непривычными вещами, но только если они базируются на действительности... Доступность литературного произведения достигается не только тем, что оно написано так же, как другие, которые были понятны. Эти другие понятные произведения не всегда писались так, как написанные до них. Для их понимания коечто делалось. Так же и мы обязаны что-то сделать, чтобы новые произведения были понятны».

И если есть моя доля вины в том, что зрители дальневосточного города не поняли фильма. то я все же вправе задать вопрос моему коллеге прокатчику — а все ли он сделал для того, чтобы этот сложный фильм все-таки дошел до них, несмотря на непривычную форму? Боюсь, что все его старания ограничились стандартами рекламных оповещений и никаких действительно творческих усилий не пожелал он приложить к выполнению почетной задачи по продвижению политических фильмов, а ведь ответственность за такое продвижение несем мы вместе, обязательно все вместе.

X

«Когда затевают писать только правду, никогда не чувствуешь правды — музыки жизни. Правда — это вдохновенное увлечение всем, прикосновение ко всякому роду ваших затей... Только то и живо, что из чувства. Из чувства выплескивается мысль, загорается образ и слово.

...Воображение — творчество мысли. Есть, стало быть, мысль цветущая и есть одни листья».

Эти слова Алексея Ремизова уместно вспомнить и тогда, когда вновь и вновь обращаешься к раздумьям о судьбах политического фильма.

Вот не прозвучала, по-моему, эта музыка жизни в фильме «На одной планете» в постановке ленинградского режиссера И. Ольшвангера. Не был пронизан этот фильм «мыслью цветущей», и поэтому остаются от него в памяти лишь сухие листья отдельных кадров.

Просто диву даешься, как опытный театральный режиссер мог многозначный и сложный символ Александра Блока, заканчивающий его гениальную поэму «Двенадцать», свести к примитивной аллегории деревянного распятия, погруженного на грузовик, за которым шагают красноармейцы. Зачем было помещать на заборе четверостишье из той же поэмы, где еще первые две строки: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем» — могли бы быть

как-нибудь оправданы, но уж совсем вне эпохи выглядят вторые две строки: «Мировой пожар в крови, господи благослови!» Эти и, к сожалению, многие другие просчеты вкуса, эта глухота к той самой музыкальной стихии революции, к которой так призывал прислушиваться Александр Блок, объясняют и неудачу ленинского образа в этом фильме.

Все огромное обаяние таланта Смоктуновского было растрачено зря, так как режиссер ничем не помог актеру, ибо не понял он, что одного этого обаяния недостаточно для решения такой задачи.

Здесь возникает теоретически важный вопрос: всякий ли актер может, да и должен играть Ленина?

Существуют ли ограничивающие актера рамки того, что называлось старомодным термином «амплуа»? Возродить это понятие, разрушенное, казалось, всей практикой реалистического театра, пыталось в двадцатые годы трио, укрывшееся под псевдонимом, заимствованным из английских сказок о феях, МАБ (Мейерхольд, Аксенов, Бебутов). Но они обратились к понятию «амплуа» не для того, чтобы обозначить узость его границ, а, напротив, для того, чтобы, вернувшись к исконным театральным традициям, найти в них подтверждение возможности совершенствования мастерства, исходя из драматургических функций персонажа.

И практика подтверждает справедливость этой формулы. Подлинное перевоплощение не противоречит в то же время и осознанию художником своих возможностей, оно никогда не является насилием над его психофизической структурой. Это чувствуют все большие актеры. Поэтому не случайно Щукин в «Гамлете» довольствовался ролью Полония, хотя трактовка режиссера, казалось, позволяла ему претендовать на роль принца Датского.

Максим Штраух, вероятно, не видел себя в роли князя Мышкина из «Идиота» и даже в исторической хронике выбрал образ Василия Шуйского, а не Бориса Годунова. И много лет потребовалось этому мастеру, прошедшему путь от Победоносикова в «Бане» через образ портного в «Улице радости» и руководящего лица в «Моем друге», прежде чем осмелился он наложить первые штрихи ленинского портрета.

Поэтому сомнения одолевали меня, когда я шел смотреть актера Каюрова в фильме «Шестое июля». Признаюсь, он не показался мне убедительным ни в картине «В начале века», ни в телевизионном фильме «Сквозь ледяную мглу». Думалось мне, что не удастся ему преодолеть ту скованность, которая резко контрастировала с творческой свободой Щукина и Штрауха.

По счастью, на сей раз я ошибся — Каюров покорил меня в этом новом отличном ленинском фильме. Н. К. Крупская в своем ответе на анкету Института мозга о том, каким был Ленин, отметила одну из черт его характера: «Обычное, преобладающее настроение — напряженная сосредоточенность».

Актер сделал доминантой эту сосредоточенность, и в результате ему удалось по-своему передать в образе Ильича всю ту особую напряженную драматичность и трагическую обостренность исторической ситуации, которая лежит в основе картины. Ленин у Каюрова нетерпелив, озабочен, огорчен. Он весь, как туго натянутая тетива лука. Он решителен, обозлен, ироничен и строг. И это новое, чем обогатил талантливый актер наше представление об этом многогранном образе. И как сам актер справедливо отметил в своей статье в «Правде», смог он это сделать только в тесном содружестве с драматургом и режиссером.

Режиссер Юлий Карасик в прежних своих фильмах зарекомендовал себя как одаренный профессионал, но не более.

Тем радостнее было мне открыть его в этом фильме как настоящего художника, владеющего не только ремеслом, но и сумевшего последовательно осуществить свой вполне оригинальный постановочный замысел.

Настораживало меня в предварительных заявлениях драматурга М. Шатрова его подчеркивание документальной достоверности как единственного залога творческой удачи. Настораживало потому, что «документальность» превратилась в модный, расхожий термин, часто прикрывающий недостаточное владение драматургическим мастерством. Но и здесь меня ожидало приятное разочарование. Драматургия Шатрова, конечно же, опирающаяся на исторические факты, не ограничила себя лишь их послушным повторением, сценарий воздействует столь сильно и определяет всю стилистику картины именно потому, что драматург преобразил силой своего воображения подлинные факты в композиционно слаженную драму, соответственно использовав все ресурсы этого жанра.

Как высший комплимент, обязательно отмечалась среди достоинств фильма его документальность — не только в драматургии, но и во всем стилистическом строе фильма. И здесь я вынужден оспорить столь категорическое утверждение. Одареннейший оператор М. Суслов вовсе не подражает хронике. Вырывая крупные планы из бытовой среды, снимая их как бы на черном бархате, он делает это, соблюдая общую стилистику фильма, задуманную, по-моему, как сознательное обращение к ассоциациям, связанным не только с хроникой, а со всеми особенностями кино тех лет.

Ведь именно Гриффит, а затем у нас Кулешов в ранних фильмах двадцатых годов любили снимать и монтировать (правда, по разным причинам) именно такие крупные планы на глубоком, темном фоне. О какой же «документальности» можно говорить, когда огромный зал Большого театра так умело застилизован тем же оператором Сусловым и художником Бланком, не соблазнившимися пышной архитектурой и лепниной «настоящего» зала, а обозначившими пространство лишь световыми знаками лож и выходов?

Это не подражание хронике, а обобщенный образ нетопленого, прокуренного зала, в котором и разворачивается политическая драма. И декорация германского посольства не столь соблюдает историческую точность, сколь так же обобщенно передает хотя бы в рисунке изогнутого окна своеобразие модернистско-декадентского интерьера. Весь изобразительный строй тщательно продуман, вплоть до шрифта надписей, входящих органически в монтажную ткань картины.

Вот эта завершенность, продуманность драматургического и режиссерского замысла фильма, во всех своих компонентах противостоящего как теориям «фактографии», так и практике натурализма, и делает фильм произведением искусства. И еще раз убеждает нас в том, как целеустремленное, ответственное обращение к политической теме мобилизует, перестраивает, доводит до высшей точки все творческие возможности мастеров, прикоснувшихся к ней.

Так продолжается советская Кинолениниана, и новое поколение художников, как присягу, повторяет строки поэта:

За него дрожу,
как за зеницу глаза,
Чтоб конфетной
не был
красотой оболган.
Голосует сердце —
я писать обязан
По мандату долга.

Высшая киношкола страны

Советскому кинематографу исполнилось пятьдесят лет. ВГИК — ровесник нашего кино: Государственная киношкола была открыта 1 сентября 1919 года, спустя пять дней после подписания Лениным декрета о национализации кинофотопромышленности в стране и организации советской государственной кинематографии.

Мы празднуем два юбилея. Не случайно их совпадение, изначальный смысл его определял нарком Луначарский:

«Нам нужны такие кадры работников, которые были бы свободны от навыков и стремлений старой буржуазно-предпринимательской халтуры и способны поднять кинематограф на высоту художественных и социально-политических задач, стоящих перед пролетариатом, особенно в настоящий период напряженной борьбы».

Что дал ВГИК киноискусству? — этот вопрос определил тему беседы, которую вел корреспондент журнала с профессором Александром Николаевичем Грошевым, ректором Всесоюзного государственного института кинематографии. Он рассказал:

— С первых дней своей деятельности школа ведет профессиональную подготовку и осуществляет идеологическое воспитание молодых кинематографистов в тесной связи с насущными задачами и перспективами развития советского кинематографа. Первоочередные цели были сугубо практические. Недаром Луначарский говорил о новых «кадрах работников кино». И «Правда» 13 сентября 1919 года, сообщая об открытии киношколы, отмечала то первое в работе института, что было связано с главной задачей: «Пока занятия начались в мастерской кинонатурщиков, подготовляемых к исполнению первых и ответственных ролей в кинопьесах». Руководил мастерской Л. Кулешов, и сейчас активно работающий профессор ВГИКа.

Знаменательный пример: сразу же после создания института силами учащихся были поставлены две большие художественно-агитационные картины: «В дни борьбы» — о польском фронте и «Серп и молот» — из жизни советской деревни. Главную роль в фильме «Серп и молот» исполнял В. Пудовкин. Он же помогал режиссеру В. Гардину, работал над декорациями. Снимал фильм один из первых советских операторов Эдуард Тиссэ. Обратите внимание на это созвездие имен, они в равной мере принадлежат большому кинематографу и нашему институту. В. Гардин — первый директор киношколы. В. Пудовкин — сначала ученик, а вскоре один из ведущих педагогов института. Э. Тиссэ также дорог нам как педагог, до конца своей жизни принимавший участие в подготовке операторских кадров. Из стен ВГИКа вышли три поколения кинематографистов. Среди первых выпускников были такие выдающиеся и известные деятели киноискусства, как В. Пудовкин, А. Головня, Л. Косматов, Б. Волчек, М. Кириллов, А. Хохлова, Б. Барнет, А. Войцик, Г. Кравченко и многие другие.

— Имена, названные вами, стали уже частью истории. А какими именами может гордиться сегодня ВГИК?

— В среднем поколении воспитанников ВГИКа — лауреаты Ленинской премии Р. Кармен, С. Бондарчук, В. Монахов, Г. Чухрай, В. Ежов, С. Медынский, а также завоевавшие широкую известность у нас в стране и за рубежом деятели кино

А. Н. Грошев



Л. Кулиджанов, Ю. Егоров, Б. Метальников, В. Скуйбин, Я. Сегель, А. Алов, В. Наумов, Ю. Чулюкин, В. Басов, М. Хуциев, С. Ростоцкий, Э. Рязанов, Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе, М. Швейцер, Ю. Карасик, Л. Файзиев, М. Каюмов, В. Ордынский, С. Самсонов, В. Тихонов, И. Макарова, В. Авдюшко, Л. Шагалова, Н. Рыбников, З. Кириенко, А. Ларионова, Н. Мордюкова, М. Пилихина, С. Полуянов, О. Арцеулов, В. Юсов, А. Петрицкий, А. Шенгелая, И. Новодережкин и другие.

И, наконец, молодое поколение заявило о себе многими интересными в идейно-художественном отношении фильмами. Сценарист, актер и режиссер В. Шукшин; сценаристы Е. Григорьев, В. Гажиу; режиссеры М. Богин, А. Салтыков, А. Митта, В. Туров, А. Тарковский, Э. Климов, П. Любимов, В. Лисакович, Э. Кеосаян, А. Михалков-Кончаловский, Л. Махнач, Б. Карпов, М. Литвяков, В. Архангельский, В. Виноградов, Л. Попов, А. Косачев; актеры В. Ивашов, Ж. Прохоренко, Т. Семина, В. Федорова, Г. Польских, Л. Лужина, Ж. Болотова, Р. Нахапетов, Л. Куравлев, Н. Величко; операторы В. Дербенев, И. Грицюс, А. Явурян, В. Калашников, В. Григорьев и многие другие.

— Национальные студии союзных республик выпускают в настоящее время 50 процентов советской кинопродукции. Насколько причастен ВГИК к делам республиканских киностудий?

— Не то что «причастен» — институт стал практически местом рождения многих наших молодых кинематографий. К примеру, киноискусства Прибалтики. Даже старейшие наши кинематографии — такие, как грузинская, армянская и азербайджанская,— во многом обязаны своим сегодняшним ростом творческому труду работающих там питомцев ВГИКа.

Особенно успешно проявили себя воспитанники ВГИКа в Киргизии — М. Убукеев, Б. Шамшиев, Т. Океев, в Литве — В. Жалакявичюс, Р. Вабалас, в Эстонии — Ю. Мююр, К. Кийск, в Грузии — Г. Шенгелая, Т. Мелиава, М. Кобахидзе, в Армении — Ф. Довлатян.

Основное ядро операторов и художников киностудий союзных республик тоже составляют наши воспитанники. Выпускники киноведческого и экономического отделений занимают ответственные редакторские и финансово-административные должности во всех республиканских студиях.

Таким образом, развитие многонационального советского кино впрямую связано с Всесоюзным государственным институтом кинематографии.

За пятьдесят лет ВГИК подготовил около пяти тысяч специалистов всех кинематографических творческих профессий. Сейчас на его семи факультетах: сценарном, режиссерском, актерском, операторском, художественном, киноведческом и экономическом (очных и заочных отделениях) — обучается около полутора тысяч студентов. В нынешнем, юбилейном году на первый курс принято двести шестьдесят человек. Если раньше каждая фамилия питомца ВГИКа в титрах нового фильма была событием для коллектива института, если позднее это стало привычным, то теперь мы иной раз и не замечаем, что вгиковцы составляют большинство едва ли не любой съемочной группы.

— Каков резонанс творческих успехов воспитанников института на мировой киноарене?

— Многие наши выпускники — лауреаты международных премий.

В фильме «Война и мир», получившем мировое признание, выпускник ВГИКа С. Бондарчук является и соавтором сценария, и режиссером, и исполнителем одной из главных ролей; воспитанник института В. Соловьев — соавтор сценария, а окончивший операторский факультет А. Петрицкий — главный оператор фильма; вгиковцы М. Богданов и Г. Мясников — главные художники-постановщики; В. Тихонов — исполнитель одной из главных ролей.

«Война и мир» получила на V Международном кинофестивале в Москве одну из первых премий. В 1969 году в США «Война и мир» награждена «Оскаром». Но и до этого многие фильмы, созданные при участии молодых творческих работников, обучавшихся во ВГИКе, были отмечены на международных кинофестивалях высокими наградами. В этом ряду стоят «Сорок первый» Г. Чухрая (X Каннский кинофестиваль, 1957 год), «Судьба человека» С. Бондарчука и В. Монахова (I Международный кинофестиваль в Москве, 1959 год). А в 1960 году фильм «Баллада о солдате» Г. Чухрая и В. Ежова с главными исполнителями В. Ивашовым и Ж. Прохоренко начал свое триумфальное шествие по международным кинофестивалям мира и завоевал около ста наград и премий. В 1962 году впервые за тридцать лет существования Венецианского кинофестиваля главная премия «Золотой лев» была присуждена советскому фильму «Иваново детство», созданному выпускником ВГИКа А. Тарковским, а в 1963 году учебная работа студента режиссерского факультета Э. Кеосаяна «Лестница» получила «Золотую нимфу» на международном фестивале телефильмов в Монте-Карло... Количество премий, получаемых вгиковцами, с каждым фестивалем кино- и телефильмов увеличивается, и нет возможности все их перечислить. Но не могу не отметить, что на недавнем VI Международном кинофестивале в Москве фильм «Доживем до понедельника» воспитанника ВГИКа С. Ростоцкого получил золотую медаль.

— Известно, что во ВГИКе учатся студенты-иностранцы, их немало в институтских аудиториях, репетиционных и съемочных павильонах. Какова творческая судьба зарубежных кинематографистов, окончивших ВГИК?

— Прежде всего я бы хотел отметить, что сам факт постоянно пополняющегося отряда студентов из-за рубежа говорит о возрастающем авторитете института как высшей школы образования и воспитания кинематографистов.

В настоящее время, к примеру, в институте обучаются 170 студентов и аспирантов из 35 стран: ОАР, Монголии, Ирака, Чили, Японии, Марокко, Индонезии, Камеруна, Эфиопии, Англии, ГДР, Болгарии и других государств.

Обращаю ваше внимание, что среди «флагов, прибывших в гости к нам», есть представители высокоразвитых кинодержав, таких, как Англия или Япония. Есть и молодые художники из стран Востока и Африки — таких, как Камерун, Эфиопия, подчас их творческим и гражданским долгом после окончания ВГИКа становится основание национальной кинематографии в своей стране. Многие наши воспитанники-иностранцы развивают сегодня киноискусство у себя на родине. Они увозят с собой не только профессиональные и творческие навыки, полученные во ВГИКе, но и заложенную в институте приверженность к реалистическому, гуманному, гражданственному направлению в искусстве. Многие из уже окончивших достигли больших успехов. Назову хотя бы несколько имен: К. Вольф — постановщик фильма «Мне было девятнадцать», Р. Георги, З. Кюн (ГДР), Е. Гофман — режиссер фильма «Пан Володыевский», участвовавшего в VI Московском международном кинофестивале, Е. Зярник, Э. Скужевский (Польша), А. Вагенштайн, Д. Даковский, В. Янчев, Н. Милев (Болгария), Диан Коста, Диане Кабине Мохамед, Силла Ими, Омоним Туре Мандиу (Гвинея), М. Папатакис (Эфиопия).

— Как осуществляются в институте связи между обучением и сегодняшней практикой киноискусства?

— Мастера педагоги, воспитывающие творческую молодежь во ВГИКе, в большинстве являются авторами кинопроизведений, вошедших в золотой фонд советского искусства, и продолжают активно работать на киностудиях.

В обучении и воспитании всегда остро встает и проблема новаторства. Издержки молодости — безоглядная погоня за нова-

циями, ложное представление о традициях как о чем-то косном, уходящем в прошлое. Мы стараемся добиться, чтобы в живом прикосновении к практике киноискусства студент убеждался: вне традиции нет и новаторства. Очень важно помочь молодежи увидеть разницу между мнимым и подлинным новаторством, между ветхими канонами и целеустремленным творческим порывом. Нередко педагогам приходится не только говорить об этом в классе, но и показывать в павильоне учебной студии, когда студент делает первые самостоятельные практические шаги, подчас экспериментируя на съемочной площадке. Институт предоставляет студентам возможность экспериментировать, без чего, как нам кажется, трудно выявить способности и талант молодого человека. Но одна из важнейших проблем, которая стояла и стоит перед педагогами института,— это умение направить поиск студента в русло социалистического реализма, предостеречь его от подражания минутной моде.

Жизнь течет быстро, сегодняшние методы обучения могут устареть, если нет за ними целеустремленности, отвечающей современным общественным проблемам. Значит, мы должны непрерывно совершенствовать обучение и — главное — не можем рассматривать профессиональное обучение в отрыве от воспитания, от формирования у студента марксистско-ленинского мировоззрения.

Мы стоим в преддверии великого юбилея — столетия со дня рождения В. И. Ленина. Усилия педагогов, партийной и комсомольской организаций сейчас прежде всего направлены на то, чтобы весь учебный и творческий процесс был оплодотворен ленинскими идеями, чтобы воспитывать студентов активными борцами за коммунистические идеалы.

Мастера и ученики

Л. Маматова

Полвека служит ВГИК большому кинематографу — готовит молодую смену, способствует движению, обновлению искусства. И развивающийся кинематограф все более повышает требования к институту. Все взыскательнее становится экзаменационная комиссия, оценивающая работы выпускников, строже спрашивают и с поступающих в институт. Даже самый высокий в стране конкурс на вступительных экзаменах не удовлетворяет кафедру кинорежиссуры, здесь поговаривают о необходимости более широкого оповещения об институте, чтобы больше талантливых молодых людей дерзало на конкурсе.

С. Эйзенштейн сравнивал экзаменатора с детективом. И в самом деле, нужно иметь особый склад ума и интуицию, чтобы из множества состязающихся найти именно тех, кто обладает специфическим талантом кинематографического мышления, нелегко обнаруживаемым в обстановке экзамена. Тайна дарования должна быть разгадана точно: если преподаватель ошибется, то потом, при всем усердии учителя, ученик будет снимать фильмы только «удовлетворительно» или, как говорили прежде, «посредственно», то есть в искусстве — никуда не годно.

Новоявленный вгиковец счастлив. Он полон грандиозных замыслов, которые намерен незамедлительно осуществить. Когда прошлой осенью Л. Кулешов предложил для первого режиссерского этюда на площадке обычную тему «Рабочий процесс», студенты-новички были озадачены. Ведь они намеревались решать проблемы глобального масштаба, а предстоит им всего-навсего показать непритязательную сценку обыденного труда. Первокурсник спешит. Он хочет высказать поразительную мысль, неведомую миру,— снять поскорее

свой, особенный фильм. И в этом страстном желании может сделать ошеломляющее его самого открытие, что вся история кино была лишь прелюдией к его будущей картине, с которой и начнется подлинный кинематограф.

Начало учения — это постижение того, как трудно все, что казалось доступным, постижение необходимости учиться.

Когда по утреннему звонку студенты расходятся по аудиториям, заполняют просмотровые залы, встают к мольбертам, когда начинаются репетиции на площадках и съемки в павильонах Учебной киностудии, десятки пар глаз с надеждой и доверием обращаются к преподавателям, к мастерам — так называют в институте педагогов, руководителей групп.

Мастер — он учит делу, профессии, мастеровитости. Мастер — это опыт и авторитет в кинематографе, теоретик или практик киноискусства. Наше время вводит в обиход новые приемы обучения разным наукам: лекции читают по телевидению, знания испытывают по тестам, применяя специальные устройства. ВГИК по природе своей затрудняет модернизацию преподавательского труда. Здесь работают, если можно так выразиться, не фабрично, а кустарно. Адресуются не к курсу, не к группе, а индивидуально к каждому студенту. Воспитывают личность — гражданские взгляды и художественный вкус, стиль мышления и поведения. Формируют философские, нравственные и этические оценки будущего кинематографиста, обращают внимание даже на тон, каким произносятся оценки.

Занятия по мастерству — это и передача необходимых знаний, и обсуждение студенческих работ по эйзенштейновскому «дискуссионно-коллективному» методу, и разговоры по душам. Профессиональная и человеческая своеобычность мастера характеризует его личную методику, окрашивает систему воспитания, составляет школу.

Неторопливое и глубокое исследование характера, погруженного в многонаселенную социальную среду, обостренное внимание к нравственной сути драматической коллизии и обстоятельная работа с актером — по этим признакам можно узнать воспитанников С. Герасимова.

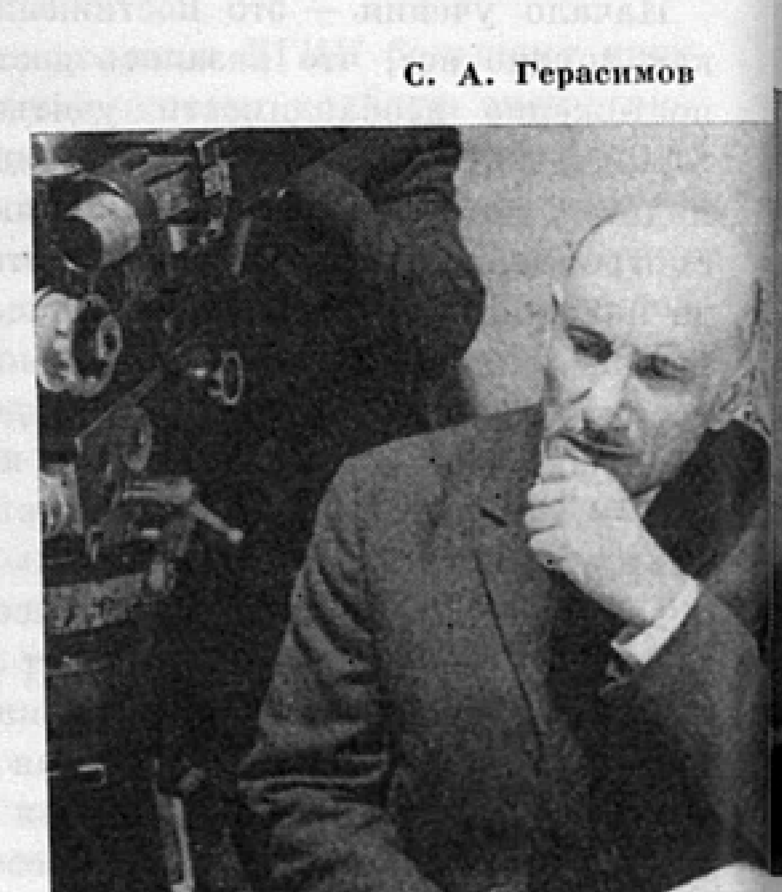
Стремление к конструктивной четкости мысли, уверенное владение сложными композиционными формами, изящество монтажных построений отличают работы питомцев Л. Кулешова.

Все мастерские, не только режиссерские, имеют свои характеристические свойства. Например, личные пристрастия К. Парамоновой к детскому кинематографу «заражают» ее воспитанников, и они пишут столь дефицитные в кинодраматургии сценарии для детей и юношества. Ученикам операторской мастерской Б. Волчека свойственна изощренная передача тончайших градаций светотеневой характеристики реальности, изысканно скупая композиция кадра.

При всем разнообразии субъективных манер и пристрастий едины объективное содержание, принципы и цели работы мастерских. Суть действий каждого мастера обусловлена общей программой, которая является квинтэссенцией длительного опыта предшественников и современных педагогов. На отделении кинорежиссуры программа обучения создавалась усилиями С. Эйзенштейна, А. Довженко, И. Савченко, Л. Кулешова, С. Герасимова, М. Ромма, Е. Дзигана, А. Столпера и многих других преподавателей и художников. Задачи воспитания определяются и более значительными, нежели собственно академические, принципами, платформой с о в е т с к о й к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о й ш к о л ы.

В воспитании мировоззрения будущих кинематографистов, понимания законов социальной жизни огромную роль играет марксистско-ленинская философия, мастерство преподавателей общественных наук. В их целях — достичь того, чтобы студент воспринимал философские и политические идеи не как абстрактно-рассудоч-

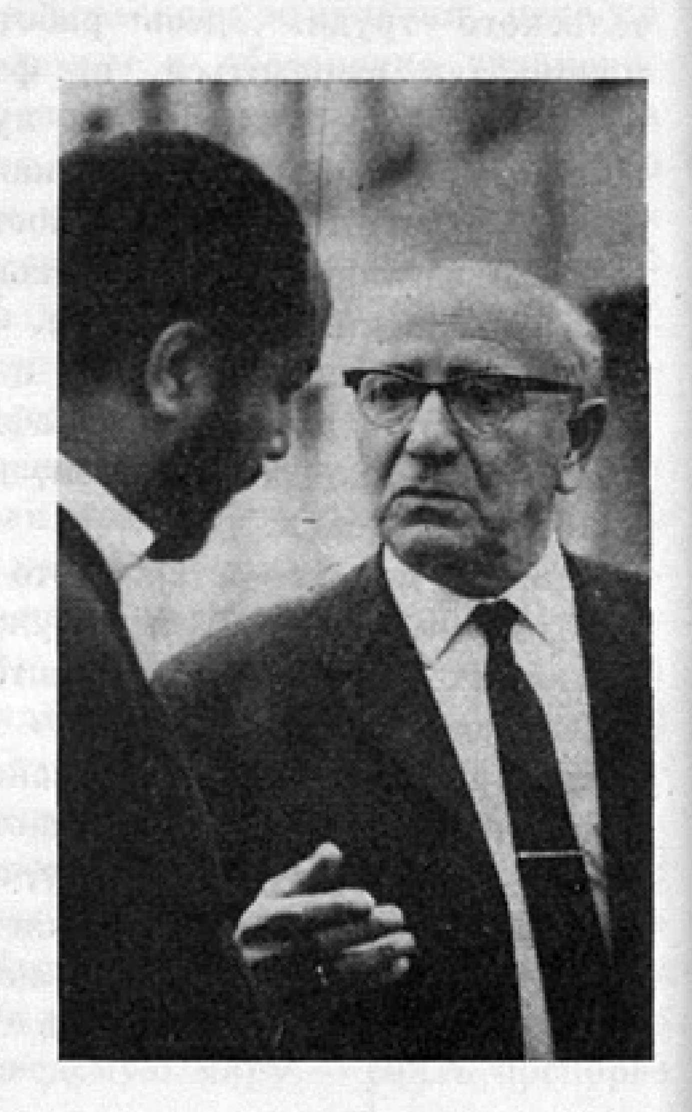
Л. В. Кулешов



С. А. Герасимов



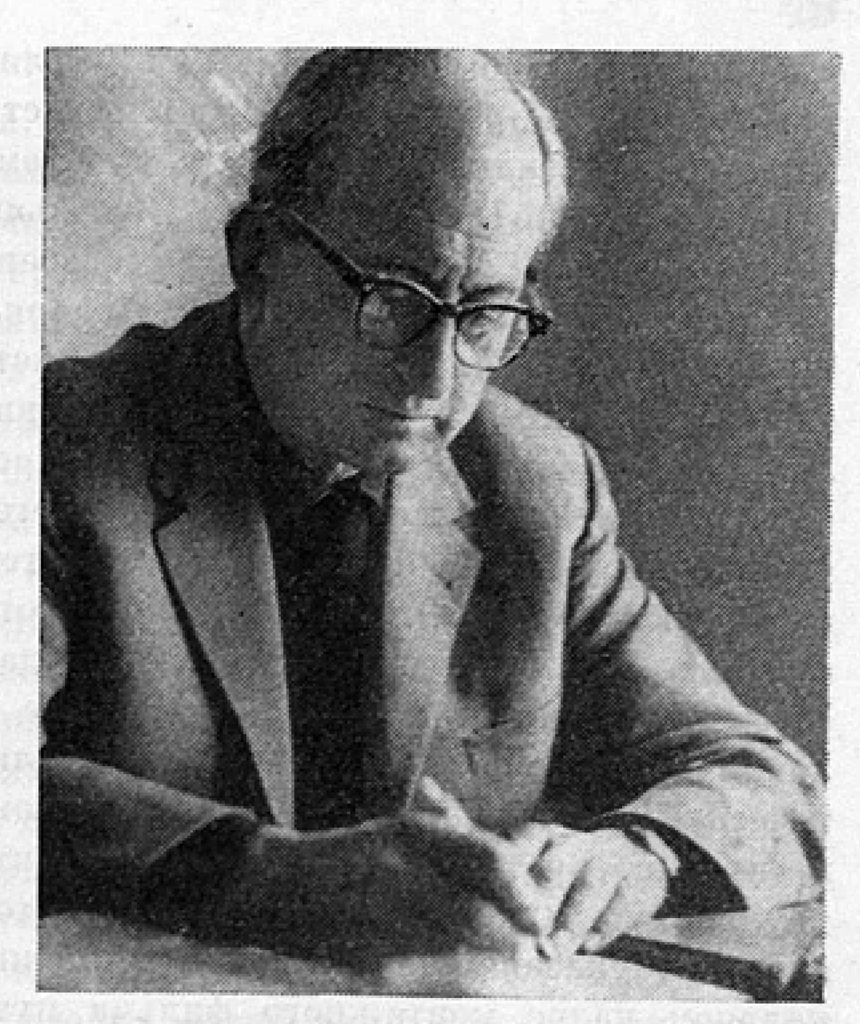
. Б Столпер



Е. Л. Дзиган



И. В. Таланкин



М. И. Ромм



Г. Н. Чухрай



ные знания, чтобы теоретическая мыслительная работа проецировалась в плоскость конкретных, реальных творческих проблем.

Не случайно студент А. Пелешьян (мастерская Л. Кристи) в титрах своего фильма «Начало» поименно благодарил преподавателей политэкономии и марксистской философии. В «Начале» обнаружилось умение молодого режиссера оперировать крупнейшими социальными категориями, мыслить обобщенно и вместе с тем четко и конкретно. Это фильм динамичного монтажа, пружинистого ритма, где передан стремительный бег истории, временны́е и локальные подробности, перипетии политической борьбы схвачены в главном: в противоборстве двух сил, конфликте трудящихся и капитала. Народ движется по пути, указанному Лениным: в хроникальном кадре монтажного фильма путь означен пластическим движением — взмахом ленинской руки. Напористое и неустанное действие: атакуют красногвардейцы, вихрем несется конница, новые кадры — марши пятилеток, позже — битва с фашизмом, победа. Стоп: атомный взрыв, ребенок пытается спастись от огня, зверства куклуксклановцев, сборища нацистов, каратели в Африке, полицейские с дубинками в Европе и Японии. И снова — народ, сокрушительный напор демонстрантов разбивает полицейский заслон. И финал: земля до горизонта заполнена стремительной массой людей, наплывает символическое название — «Начало».

Молодой художник не просто усвоил философскую истину, она стала его личной художнической страстью, его пафосом и оттого так эмоционально прозвучала в фильме.

...Мастеру важно, чтобы ученик постоянно расширял свои знания о жизни. Студенты-сценаристы пишут аудиторные задания с «выходом на материал», отправляются в командировки по всей стране, изучают работу предприятий и колхозов. Их отчеты о практике — художественные очерки, портреты современников, беллетризованные дневники. Режиссеры на первом же курсе получают в руки узкопленочную камеру: снимай то, что кажется тебе особенно интересным, скажи, что тебя волнует. С этой же целью предпринимается эксперимент — по сознательному дозволению мастера студенты групп художественного фильма снимают документальную ленту. С. Герасимов разрешает своим второкурсникам В. Харченко и Б. Шадурскому представить вместо игрового документальный фильм, и студенты привозят из Прикарпатья картину о сельской молодежи.

Перед началом студенческой практики Г. Чухрай также наставляет своих питомцев-третьекурсников браться за съемки документального фильма. Через некоторое время С. Чхаидзе показывает своему мастеру изящную цветную ленту «Колхида». Другой ученик Г. Чухрая — Ю. Шиллер просит послать его в отдаленный район страны. Его направляют на Хабаровскую телестудию, где он снимает документальные картины «Песня без слов», которая удостаивается первого приза на зональном фестивале телефильмов Урала, Сибири и Дальнего Востока, и «Рыбаки», получившие на вгиковском фестивале первую премию.

Студент изучает историю и теорию разных искусств, более всего — кинематографа. Сначала большой кинематограф всей своей мощью испытывает новичка. Честолюбивые намерения первокурсника рассеиваются, когда он узнает на первых же занятиях по специальности, как сложно выполнить самое элементарное задание. А в эту пору на него ежедневно набегают потоком, налетают роем кинематографические образы и сюжеты. Сперва он крепится, но потом не выдерживает и на краткий период впадает в студенческую меланхолию: все в мире уже испробовали, осмыслили и показали. На эту локально-юмористическую тему в институте снята комедия. Новичок ищет сюжет для своего фильма: сцены счастья и страданий — это в кино уже прекрасно показано, ревность — была,

любви — сколько угодно, сниму-ка я льва! Он рычит у Эйзенштейна? Ну ладно, просто веселую собачку — и ее перехватил Лелуш! Уйду от всего этого подальше, в неведомое, как... как уходил Чарли.

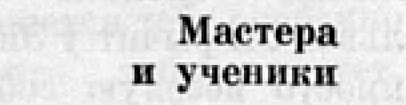
Меланхолия проходит быстро, но увиденное на экране продолжает некоторое время держать воображение в плену. И большой кинематограф с его достоинствами и слабостями находит себе зеркало в первых ученических фильмах. Вгиковским фильмам присуща особая прелесть выдумки уже известного, в студенческих картинах всегда громко звучит неподдельная радость нового изобретателя велосипеда. Студент еще не знает себя — поет и басовые и теноровые партии, поет и с чужого голоса. Он заимствует так же просто, как берет с полки учебник.

В первых ученических фильмах разбиваются о берег волны, кружатся вершины деревьев, отражаются в реке огни, прибывает и отбывает с вокзала поезд, вообще движется разнообразный транспорт. Вгиковец обожает «проходы»: «подсмотренный» камерой персонаж разгуливает по Москве, не минуя Северных ворот ВДНХ, не без того, чтобы посидеть в сквере на скамеечке со стариками, заглянуть на рынок, попасть во Дворец новобрачных, подойти к родильному дому и посетить кладбище. Действие то и дело прерывается стоп-кадрами, возникают иконописно-статичные портреты, начальные титры в этих лентах появляются где-нибудь после середины, а слово «конец» непременно обыгрывается. Иногда автор заставляет своих персонажей отрешенно «переживать» на фоне стерильно-белых интерьеров в рамке кашированного кадра.

Не так давно один юноша снял фильм о работе молодежи на стройках. Чего только не найдешь в этой маленькой картине! Исторические фотографии, метафорический образ — конник медленно скачет по городу — и монтажная «симфония труда», эпизоды, сопровождаемые в современной манере негромким обыденным разговором, за которым спрятана патетика подвига, и титры, стилизованные под графику немых лент; долгие панорамы в толпе встречающих на вокзале и композиции Дзиги Вертова; все это озвучено комсомольскими маршами, музыкой Стравинского и джазом. Случай выразительный: человек впитывал все, что было и есть в кинематографе, и попробовал все понравившиеся ему приемы на одной теме.

Ученик взрослеет и от поклонения авторитетам, приемы которых он вольно или невольно копировал, приходит к пониманию явлений более широкого порядка. Он уже хорошо знает стилевые направления в искусстве, видит различие между ними, облюбовывает себе одно, стараясь ощутить его изнутри, сделать его своим и сделаться в нем своим. Останется ли он впредь в этих пределах — еще неизвестно, но он должен попробовать. И от подражания единичным и несходным образцам студент идет к тому, что В. Брюсов называл «художественным протеизмом»,— к проникновению в общую стилистическую систему целостного направления. Одни, следуя поэтике сюжетного, психологического, бытового фильма, повествовательной интонации, снимают картины по рассказам С. Антонова, В. Липатова, таким новеллам В. Шукшина, как «Вянет, пропадает...». Другого притягивают условные формы эсцентрической образности, и он синтезирует общие черты немой комической в фильме «В горах мое сердце». Ученик в эту пору постигает необходимость использования средств выражения в соответствии с темой и предметом, приходит к пониманию эстетической ценности единства стилевых компонентов.

Далее следует новый, более сложный момент в творческом развитии молодого художника. Он уже не может довольствоваться саморастворением в избранном стилевом направлении, стремится найти свою, оригинальную творческую манеру. И находит — в разных художественных направлениях и стилевых пластах «транспортабельные» образные средства. Это уже не эклектическое нанизывание разных прие-



**Мастера
и ученики**



Л. В. Косматов

Б. И. Волчек

Мастера и ученики



А. В. Гальперин

А. Д. Головня

мов, как было в первой наивной работе, а явление куда более тонкое: ассимиляция стилевых особенностей. Используя найденное, ученик начинает все увереннее говорить свое и по-своему. Ему это удается, если он знает, что хочет сказать, если он хорошо знает предмет, о котором берется говорить.

Автор фильма «Колодец» Д. Крупко (мастерская А. Столпера) знал о своем герое все. Это сверстник его юности, земляк, подросток из южнорусской деревни. Работает парень на старом, чудом сохранившемся колодце. Он да дряхлая кляча — вот и весь персонал этой водной станции. Парнишка понимает, что его труд нужен людям, но не так-то весело целый день сидеть без компании. Руки у него всегда при деле: сливает воду из бадьи в чан, плетет что-нибудь, например хлыст своему приятелю-пастуху. А голова свободна для мыслей и фантазий. Вот он буденновец — скачет на коне, сабли наголо! Руби! — а перед ним тьма врагов, выстрел, он сражен, падает, «аж хрястнуло что-то», потому что для вящей убедительности парнишка и в самом деле молодецки проехал круг на своей кляче и кубарем покатился на землю...

Если холодно «разъять на части» этот фильм, в нем легко обнаружить явственные проявления некоторых современных тенденций в искусстве. Нам знакома по литературе искренность «исповедального» рассказа подростка, в этом фильме рассказ произнесен за кадром; мы знаем драматическую форму фильма-монолога главного героя, все больше утверждающуюся в кино. В «Колодце» приметен «социологизм» современного фильма, с его конкретностью географии действия, непогрешимой достоверностью внешности персонажей, диалектологической точностью их говора. Наглядность грубой фактуры неприкрашенных бытовых реалий — тоже в духе сегодняшнего, «под документ», игрового фильма. От эстетики экспрессивного направления идет короткий нервный монтаж, обильный остро впечатляющими крупными планами и деталями. Однако «Колодец» — вещь целостная, стилевые элементы здесь оправданы художественным заданием, взаимообусловлены и подчинены единому, внутреннему стилистическому закону.

Все ли проходят путь от невинного копирования к самоопределению, обретению своего почерка? Увы, мы знаем по «большому» кино, что иные лишь усваивают деловую хватку, но в отношении художественном, творческом так и остаются на первой ступени. Уподобление чужому, войдя в привычку, теряет детскую наивность...

Шлифовке таланта, то есть главному в учении, сопутствует и другое, тоже немаловажное,— предварительная выучка технике в смысле собственно профессиональном и буквальном — работа с киноаппаратурой, обращение с кинотехникой.

Отношения между мастером и учеником развиваются не всегда гладко, здесь тоже складывается своя эмоциональная драматургия, могут возникнуть внутренние коллизии. Юный режиссер юн только как режиссер, а вообще-то он вполне взрослый человек лет двадцати трех — двадцати пяти, а то и тридцати, за плечами у него нередко вуз и обязательно — профессиональная работа на том или ином поприще. Он полагается на свой опыт, бывает горяч и неуступчив в споре. Да ведь и мастер тоже живой человек — может ошибаться, как все люди. Не всем ведомо, как труден бывает порой хлеб мастера и как проливает ученик невидимые миру слезы. Присовокупив к основательным своим знаниям и умению большое терпение да еще дар полемиста, воспитывает каждый мастер ученика.

М. Ромм называет это «уговариванием». В начале прошедшей весны М. Ромм получил от своих воспитанников девять литературных сценариев, а летом четыре автора забрали свои сочинения, чтобы представить совсем иные. Остальные же дорабатывали и улучшали принятое. Чтобы доказать

своей студентке М., что ей не следует снимать фильм по той вольной, вернее, самовольной интерпретации «Стеклянного зверинца» Тенесси Уильямса, которую она предложила, мастер должен был терпеливо и внимательно прочитать все варианты, выслушать все соображения ученицы и последовательно убедить ее в недостатках объемистого опуса «по мотивам» пьесы: в манерности формы, в несвязности вычурного построения. Другому студенту нужно было доказать, что его сочинение о городском мальчике, приехавшем в деревню, сплошь навеяно прочитанным и услышанным ранее, что автор обманывается, полагая в штампе свежий сюжет. Третьему нужно было объяснить, что представленный им фрагмент из романа драматургически не завершен, не может стать основой законченного фильма.

Воспитанник должен, дознавшись до истины, сам поверить в необходимость замены или доработки сценария. Только кропотливой работой, основательными аргументами может учитель убедить студента, а не просто вынудить его к уступке. Глубокое, искреннее уразумение изъянов в своей учебной работе — тоже учение.

Диалоги мастера и ученика продолжаются во время съемок, монтажа и озвучания картины. Е. Дзигана в прошедшие шесть-семь месяцев можно было встретить в павильоне Учебной киностудии, где снимали его воспитанники, в монтажной, в зале, где он смотрел свежий материал каждой очередной картины, в аудитории, где он журил своего ученика за неразумную трату времени, чтобы тут же пойти в дирекцию студии и там, оперируя вескими примерами из практики мирового кино, вытребовать для того же питомца дополнительные смены и пленку. Удивительно, как преображается мастер, когда отстаивает интересы воспитанника, тем более если кто-нибудь «со стороны» усомнится в его ученике. Критик, может быть, и прав, но мастер не выдерживает. «Нет, он не так прост, как кажется», — отведет упрек С. Герасимов. «Рано, рано о них говорить», — прервет собеседника М. Ромм.

Бывает так, что ученик убеждается в правоте учителя только тогда, когда закончит фильм, а иногда — значительно позже. В этих случаях мастер, так сказать, «заготовляет впрок». Может быть, эти «заготовки» составляют лучшую бескорыстно-нравственную сторону в его работе: разбуженная самокритичная мысль ученика развивается в дальнейшем самостоятельно, и он может думать, что сам пришел к той или иной идее.

Существует и тончайший психологический момент взаимодействия, который требует особенного такта и педагогического умения. Воспитанник представляет приемлемый по всем критериям сюжет, по которому намерен снимать, но мастер хочет раскусить, насколько вещь по своей теме, жанру и стилистике показана особенностям дарования его ученика, а не является плодом случайного увлечения.

В. Титова, ученика А. Столпера, влекли к себе сюжеты трагические. Мастер, раньше самого питомца понявший природу его таланта, советовал другое. Согласившись с учителем, студент снял фильм «Рассказ о говорящей собаке» — ядовитую шутку об обывательском самодовольстве. В дальнейшем — в его дипломной работе «Солдат и царица» клоунада, эксцентрика, гротеск, свойственные первой ленте, получают более точное и совершенное выражение. Обе картины поочередно были удостоены премии «За лучший комедийный фильм» на вгиковских фестивалях. На защите диплома В. Титов говорил, что нашел жанр, в котором и собирается работать, — жанр эксцентрической сказки, притчи с традиционными элементами русского народного балаганного театра.

Передавая своим ученикам «наследственно-фамильные» качества, мастер вовсе не желает вырастить молодое племя художников-близнецов. Поэтому он выступает горячо заинтересованным помощником и

в тех многих случаях, когда ученик пробует себя в формах творчества, от мастера как художника очень далеких. Ученик С. Герасимова снимает фильм с условным сюжетом, нечто вроде музыкальной пантомимы на пленке. Герой этого фильма — влюбленный парень следует за своей девушкой по всему городу. Его легко заметить в толпе москвичей, он передвигается ровно по середине тротуара кукольно-автоматическими, коротенькими и быстрыми шажками. Наконец встречается с ней, они стоят точно на середине шоссе и приветствуют друг друга вместо слов птичьим щебетанием. После этой работы, длинноватой и чуть неуклюжей, послужившей черновым, предварительным наброском, воспитанник С. Герасимова М. Кобахидзе — о нем идет речь — снял в Тбилиси в качестве дипломной работы прекрасный фильм «Свадьба».

Среди авторов студенческих фильмов, которые отсняли воспитанники Е. Дзигана, можно увидеть тех, кто следует по стопам своего учителя, мастера историко-революционной темы. Но есть здесь и убежденный сторонник современной психологической драмы, который уже вторую картину снимает в этом жанре по собственным сценариям. Двое экранизировали комедийные рассказы В. Шукшина, но работали по-разному: один тяготеет к эксцентрике, другой — к лирической, задушевной интонации. Языком поэтической кинометафоры стремится овладеть студент-режиссер, об этом говорит название его картины: «Собирающий облака». Постоянная забота мастера — поддержать, укрепить это разнообразие, помочь каждому.

Педагогические задачи мастера усложняются, когда он имеет дело с творческой молодежью, приехавшей учиться во ВГИК из-за рубежа.

Студенты-иностранцы занимаются почти во всех мастерских института. Но особенно выразителен в этом отношении опыт мастерской И. Таланкина, значительное большинство воспитанников этого педагога прибыли из-за границы. (Это была первая группа молодого мастера, в 1969 году она закончила учебу.)

И. Таланкин учитывал, что его выпускники будут развивать, а иногда и создавать национальное киноискусство у себя на родине. Поэтому сознательной установкой мастера был упор на национальную самобытность, понимаемую не как внешняя стилизация, но прежде всего — как правдивое выражение в искусстве коренных вопросов национальной жизни, воплощение прогрессивного эстетического идеала. Воспитать национального художника, художника-гуманиста — вот к чему стремился мастер. И в течение пяти лет работы с воспитанниками был последователен в этом стремлении.

Предлагая первое по программе задание — немой этюд, И. Таланкин определил такие «координаты» выполнения работы: действие должно происходить только на натуре, сюжет нужно по возможности связать с условиями быта и жизни народа той страны, откуда родом сам студент. Студенту нужно было проявить особую точность в выборе соответствующей натуры, научиться ее декорировать. Ученики старались выполнить пожелания мастера. Например, в этюде Марибель Тарраго показана история, относящаяся к событиям крестьянской революции в Мексике 1910 года. Исполнителями были актриса Ана Вилья (Куба) и Рокке Сомбрано (Венесуэла). «Мексиканский» пейзаж нашли в Крыму. Локальная определенность фабулы, достоверность пластического решения образов, точность конкретных реалий быта — вот первые признаки национального, которые сказались в ученических фильмах.

В следующем году воспитанники И. Таланкина снимали звуковой этюд. Теперь педагог оговорил такие условия: снять вещь только в павильоне, особое внимание уделить работе с актером, учесть драматургические возможности цвета. Первоосновой мастер советовал взять произведения

классиков мировой литературы, попробовать себя на сложном пути поисков пластического эквивалента литературной образности.

Здесь нужно учесть то обстоятельство, что учитель работал со студентами, которые уже прошли у себя на родине определенную школу воспитания, чей художественный вкус складывался подчас и под впечатлением форм искусства, очень далеко отстоящих от реализма. Различие между художническим опытом мастера и наклонностями его учеников выступало иногда очень рельефно. Так, в начале обучения мастеру был предложен на рассмотрение сценарий, сочиненный юношей из Италии. Начинался он так: «Вошла в ванну. Бело-блестящие коридоры и стены. Волосы, губы, много флагов в этой узкой ванне. Сигарета, белое кружево, крик по костям, по длинным, пустым коридорам. Лезвие режет, кровь, рана, газета. В зеленой ванне он красит ее губы. И они идут, поднимаются, опускаются, входят, выходят».

Некоторые из подобных сценариев были реализованы: мастер объяснял свою позицию, но не диктовал, и те, кто хотел, осуществили свое право на постановку. Однако учитель настойчиво стремился привить воспитанникам вкус к реализму, понимание его достоинств. Поэтому уже имена писателей, к произведениям которых обратились студенты в следующем году, говорили о новом осмыслении задач творчества, о новых эстетических идеалах, — Марк Твен, Карлос Фуэнтес, Эрскин Колдуэлл, Елин-Пелин, Чехов, Бунин.

Как правило, студенты-иностранцы из каждой мастерской хотят снять хотя бы один фильм по произведению русского писателя, чаще всего — по Чехову. Легко найти недостатки в картине кубинца Идельфонсо Рамоса «Талант» — цвет слишком ярок, ритм неточен. Но И. Таланкину был важен не только результат — фильм, но и сам процесс работы ученика, приобщение его к эстетике русского реализма.

Конечно, не все фильмы воспитанников выходили одинаково совершенными. Были среди них интересные ленты, например «Смерть Артемио Круса» Гонсало Мартинеса из Мексики, «Исповедь» болгарина Георгия Дюлгерова, «Том Сойер» Серхио Диаса из Гватемалы, были и менее удачные. Однако во всех фильмах виден результат главных усилий мастера, видно желание ученика постичь эстетическую ценность реализма как системы художественного мышления.

●

В дальнейшем еще больше талантливых молодых людей из-за рубежа и советских студентов будет учиться во ВГИКе. Крупнейшая в мире киношкола развивается и расширяет свои масштабы.

А перед мастерами встают новые задачи. Наболевший вопрос «о координации работы сценарного и режиссерского отделений» уже в какой-то степени начал решаться: ведутся (пока экспериментально) совместные занятия по мастерству. Возникла мысль о специальной подготовке режиссеров детского фильма. Все большее внимание уделяется специфике обучения режиссеров художественного телевидения: идут занятия на телетракте в Учебной студии. Должна быть, наконец, осуществлена идея создания киноальманаха, куда войдут лучшие студенческие картины.

Новые желания, новые стремления рождаются у мастеров. Но главная цель остается прежней: воспитать мыслящего художника. Если студенту привита способность понимать законы жизни и искусства, совершенствоваться в творчестве, осмысливать вопросы метода и профессиональной художественной техники, если он сам сохранит в себе молодую страсть к творчеству и не даст ей угаснуть, значит ему задана возможность развития.

Вгиковский диплом — не венец. Закончится учение — начнутся новые поиски, которые у настоящего художника длятся всю жизнь. Так бывает с теми, кто научился учиться.

Умножать силу человека*

А. Михалевич

5

Теперь поставим себе вопрос: как могут быть переспорены неверные, ограниченные, фальшивые идейно-теоретические, художественно-эстетические представления о человеке?

Не только и не столько «цитатами», самыми хорошими, из Маркса, даже раннего...

Не только и не столько исследованием того, как не сводят концы с концами самые эрудированные Сартры и Маркузе и не только и не столько возвращением к показу в искусстве «просто порядочных» людей, «просто честных», просто «добрых», «вполне интеллигентных», «универсально творческих» или «универсально сильных».

Мы все как-то не представляем себе во весь рост другое.

Только придя к новым обобщениям новой действительности, мы окажемся способными переспорить наших идейных противников, преодолеть духовное и психологическое сопротивление старого мира.

Только это подведет наших художников и философов к открытиям значительным и великим.

Нас окружает много косного, мутного, горького. Страшен, например, в человеке, в его характере этакий союз кулака и хлюпика — а ведь встречаемся и с таким. Но нас окружают и люди действительно удивительные.

Нельзя недооценивать значение этих «живых моделей» новой личности, нельзя оказаться бездумными перед философскими уроками многих человеческих жизней нашего удивительного века.

Год 1968-й... Если предпринять такое благородное исследование — оглянуться, кого мы проводили в последний путь в этом году? Вспомнить хотя бы некоторых...

Иногда такое ощущение — через жизнь одного человека пролетели века. Такие емкие жизни...

Солдаты и маршалы. Рокоссовский, Мерецков, Соколовский...

Страстные художники — Рубен Симонов, Иван Пырьев.

Ученый Кирилл Щелкин. Он был как бы вдали от взглядов общественности. Умер в 58 лет. Оказалось: трижды Герой, многажды лауреат. Ученый с очень индивидуальным почерком, которому были подвластны тайны горения, детонации газа, реактивных двигателей. За этой фигурой — битвы систем, соревнование гигантов... Шагнул из Симферополя.

Юрий Гагарин.

Давыдовский—медик-теоретик, автор книги «Причинность в медицине».

Орловский — белорусский герой, живший «всем смертям назло». Я помню его среди ржи. Но его помнит и Испания, где он принял первый бой с фашизмом.

У Ивченко такая анкета: родился в Запорожье, в 1920 году был рабочим-литейщиком, тогда же вступил в комсомол, был одним из вожаков комсомола в своем городке. С 1924 года в партии. Учеба в Харьковском машиностроительном институте. А потом — создатель двигателей, газотурбинных и турбореактивных, для нашей авиации...

Валентин Овечкин — организатор коммуны, потом писатель. Он не просто писал на «колхозную тему».

---

* Окончание. Начало см. в № 9.

Он был настоящим рыцарем колхозного строя. И когда он писал критические очерки, он глубоко привержен был тому, что хотел освободить от недостатков, привержен колхозному строю, советской жизни, партии.

В 1941 году, когда началась война, я получил от Овечкина, уходившего на фронт, письмо:

«Завтра, в 5 часов утра отправляюсь... На полпути между Мариуполем и Таганрогом — моя коммуна, в двух бывших помещичьих имениях. Вот тебе — рассказы и жизнь». И дальше: «Драться буду зверски. И за белорусские, и за украинские колхозы, и за свой родной, где остались моя молодость и лучшие годы».

Я опять вспоминаю вопрос Шурочки из «Журналиста»: «Какие же там (в капиталистических странах) люди?» «В общем, такие же»,— отвечает Алябьев... Конечно, в общем — такие же... Но в них сфокусированы другие общественные отношения, и вот «такой же» человек делается убийцей во Вьетнаме, и даже у себя в семье, в доме, в городе... «Такой же» интеллигент в панике перед научно-технической революцией до крайности оглупляется антикоммунизмом...

Нас многие хотят уверить, что в нашем человеке, как человеке, все осталось без изменений. Плохие люди? «Это не зависит от строя»,— убеждал Эренбург. Я спорил и спорю с ним, в этом он был неправ. Наш человек в массе своей фокусирует другое! У него другие горизонты и само восприятие жизни и смерти и, очень важно,— чувство, понимание будущего становится другим. Не у всех одинаково, не у всех легко — но другим.

Маркс, вспомним это, еще в ранних произведениях утверждал: «Чувства общественного человека — имеется в виду человек социалистический, коммунистический — суть иные чувства, чем чувства необщественного человека»,— и как важно ощущать, замечать, осмысливать этот прибой иных, новых чувств, бороться за этот прибой!

Знал я одну простую женщину, бухгалтершу, крепко болела перед смертью, а жажда деятельности не уходила, была предана скромной своей работе, и в отважной борьбе с болезнью не раз уверяла: ничего, вот встану, да как развернусь, да как развернусь...

Что такое — «итог человека»? Его подхватывает коллектив, страна, мир... В Киеве был снят документальный фильм «Объяснение в любви». И вот пишет мне его героиня, та самая Марапулец, о которой эта лента, про свое горе. В Краматорске умер ее сын. Мать, Елизавета Федоровна, чуть успокоившись, просто рассказывает: «Мы не видим в людях ангелов, мы еще огорчаем друг друга своими несовершенствами, но когда моего сына, простого рабочего, бригадира маляров, его друзья, рабочие из 36-ти бригад, пришедшие проводить, несли на руках из дому до могилы, несмотря на шестикилометровый путь и все на гору, я, идя с ними рядом, наяву ощутила, как и многие шедшие за гробом более 200 человек, неиссякаемость добрых связей людей, человека и общества — и это дает мужество...»

Помню, я читал у Джеймса Олдриджа, двадцать лет наблюдавшего одну рабочую семью в Москве:

«Социализм докапывается в людях до глубин, чтобы освободить огромный потенциал».

Все те люди, которых я назвал, это, по сути, и есть люди огромного освобожденного потенциала.

Какая правда открылась им в жизни? Они не были одномерными. Они шли под знаменем ленинизма и сами творили ленинизм.

Они были творческими людьми, и их творчеством была борьба.

У них было много новых качеств — цельность, неиссякаемость, удовлетворенность коллективизмом, чувство человеческой эстафеты.

Подойдут ли к ним все те экзистенции, о которых толкуют философы этого направления?

«Несчастнейшие» ли они?

«Заброшены ли они в мир»?

Было ли «абсурдом» их рождение?

Мне кажется, все, что исследует, поднимает на щит экзистенциализм— например отношение к другому, категория страха, воспоминания, смерти, пограничность ситуаций — проявляется, постигается здесь по-другому.

Эстетическое постижение вот этих новых личностей, новой действительности, людей борьбы, высокой цели, коллективного изменения мира составляет главную задачу нашего искусства.

Насколько она трудна — показывает хотя бы сопоставление итогов жизни названных людей с тем, о чем спорят наши критики «за круглым столом», продолжая со всех сторон постигать... «Три дня Виктора Чернышева».

Бедны мы значительными фильмами. Все студии еще бедны. Мстят за себя ремесленничество, бойкость посредственности, какое-то отсутствие единого идейно-философского фронта в кино.

Подступы есть хорошие. Пора взлетать.

Помню, мудрый Леонид Леонов не удержался, высказался:

«Мне не очень нравятся бытовые рассказы о случайностях, которые постигают человека при выполнении производственного плана или в семейной жизни. Лично мне хотелось бы видеть фильмы, которые время от времени заставляют взглядывать на звезды.

Это совершенно необходимо, без этого слово «человек» начинает звучать менее гордо».

А может быть, человек в кино и рад к звездам, а что-то держит?

В том-то и трудность, что это «что-то» — не на одно лицо!

6

Тут во весь рост встает вопрос о психологии творчества. А он все у нас как-то не в фокусе.

Если проштудировать переписку Горького с Андреевой, Пришвиным, Фединым, Леоновым, Форш, Зощенко да и менее известными людьми, например, Григорьевым, собиравшимся писать утопический роман о будущем,— все это кладезь принципиальных и в то же время тонких, гибких, деликатных подходов к психологии творчества каждого отдельного мастера. Как еще не хватает этого в нашем кинопроцессе!

Иногда отдельные суждения Горького кажутся противоречивыми. В разных письмах Горького, на первый взгляд, одно и то же то осуждается, то одобряется; например, в одном случае Горький выпячивает объективность, в другом — субъективность. В одном — зовет стать «понукающим» движение общества, человека, в другом — совсем не налегает на «понукание», в одном — резко не соглашается, в другом — ограничивается чуть ли не шуткой, этакой дружеской «подначкой».

Но когда вдумаешься, видишь, что это определяется тем, кто адресат, в чем психологические особенности

художника, в чем его сила, в чем его слабость.

Может быть, наиболее любопытен тот спор, который М. Горький в середине 20-х годов ведет с К. Фединым. В 1927 году Федин, уже автор романа «Города и годы» и многих более мелких произведений, пишет М. Горькому (в связи с мыслями о новой книге рассказов своего корреспондента) об основном стержне своего творчества. «Покаюсь вам — я думал о себе и о том, что мне не дано вашей действенной любви к человеку; я, кажется, всегда только жалею, а восхищаюсь скупо и ненадолго. На замечательного, красивого, умного и, конечно, полезного рысака — например, я всегда немножко досадую, а забитая и никчемная кляча меня волнует глубоко. Я знаю, что в этом — порок моего зрения, но лечиться у меня не хватает выдержки, а очков я не люблю. Словом, я смирился перед неизбежностью до конца дней любить только жалкое и ненужное... Я всегда почти «соболезную» несчастным, в то время как вы самим несчастьем украшаете и утверждаете жизнь (я говорю, конечно, об иллюзии, возникающей из ваших произведений)».

Вот еще два характерных высказывания Федина:

«Несчастье привлекает меня неизменно. Удача, преодоление, победа — оставляют меня равнодушным. Уроды, сумасшедшие, юродивые, кликуши, лишние люди положительно не дают мне покою...»

«... я — по-видимому — биологически неспособен действенно ненавидеть страдание, но только всегда сочувствую ему. Художник же, думаю я, обращает свой взор преимущественно туда, где есть простор и почва для его «сочувствия». Вот почему я часто слушаю себя в кольце: о чем бы я ни начал говорить, я говорю только о страдании».

Горький, жизнь помогли Федину разорвать «кольцо». Это интереснейше прослеживается на всей эволюции творчества Федина.

Но подобное кольцо надо помочь разорвать и некоторым нашим художникам!

Есть много стародавних эстетических наслоений, которые застревают в психологии художника. Не кто-нибудь, Флобер утверждал, что в известном смысле «нет ничего поэтичнее порока»... А Плеханова прочесть некогда... А ведь Плеханов не прошел мимо мысли противопоставления порока добродетели у Флобера. И он был прав, когда утверждал: «...истинный смысл этого противопоставления есть противопоставление порока пошлой, скучной и живой добродетели моралистов». Но при этом, как бы для нас, Плеханов добавлял: «...с устранением тех общественных порядков, которыми порождается эта пошлая, скучная и лживая добродетель, устранится и нравственная потребность в идеализации порока».

Или вдумайтесь в меткие слова Маяковского: «Ноющее делать легче». Вот и прет ноющее к нам и пишут его некоторые молодые на своих знаменах, думая, что они смелы, а, по сути, эта смелость печальна, это, на поверку, выбор легкого пути.

А нам сегодня — не до легких путей. Растут задачи. И, наверное, очень правы украинские кинематографисты, когда свою следующую теоретическую конференцию решили посвятить проблеме мировоззрения и психологии творчества художников кино.

7

И мировоззренчески, и психологически мы все должны быть лучше подготовлены к тому, чтобы смелее обращаться к различным узлам и сторонам современной международной жизни, чтобы нам было что сказать самому разному зрителю, в том числе молодежи, стихийным участникам демонстраций, походов, забастовок в капиталистических странах.

Вот с чем сталкиваешься. Приезжает в Советский Союз японский сценарист. Смотрит «Юность Максима» и по окончании бурно аплодирует, восхищается. И немножко недоумевает: почему вы сегодня не делаете таких фильмов? И другой пример: фильм «Июльский дождь» имеет свои достоинства, но мне самому пришлось слышать в Чехословакии от одного молодого зрителя, по профессии техника, который, посмотрев фильм, нашел его соответствующим чешской поговорке: «мухи, мухи, помогите мне!» Такие в картине, по его мнению, слабаки. При обсуждении у нас фильма профессор, работающий с африканскими студентами, говорил о своем горьком разочаровании этой картиной.

Джеймс Олдридж однажды писал запорожской читательнице: «У многих англичан нет сколько-нибудь достаточного представления об альтернативе привычному старому образу жизни». Достойная, убеждающая альтернатива должна быть в наших советских фильмах!

Это огромный вопрос. От нас везде вправе многого ждать, не говоря уже об обязанности расширять интернациональный кругозор самих советских людей. Все новые грани этого вопроса неотложно нуждаются в глубоком и смелом осмысливании.

Если бы руководитель Украинского комитета по кинематографии С. Иванов, который немного знаком с индийским зрителем и обстановкой в этой стране, мог бы привезти туда, в Индию, фильм о Даниле Заболотном, замечательном украинце (вот уж национальный характер!) — ученом, который подарил человечеству победу над чумой, много работал в той же Индии, Китае, в Марокко, Португалии, был блестящим примером служения народу наукой, маршалом здравоохранения в советское время,— это была бы замечательная миссия товарища Иванова, это было бы благороднейшим достижением украинского кино, проявлением истинного нашего глобализма и дальновидным шагом в идеологической борьбе. Но надо уметь захотеть, надо действительно повернуться лицом к новым вопросам и проблемам.

На недавнем празднике Белоруссии — республики, которая действительно восстала из пепла, которая потеряла в войну каждого четвертого жителя,— Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, говоря об интернациональном долге художественной интеллигенции, особо выделил задачи:

«Нести идеи социализма во все страны».

«Завоевывать на сторону социализма все новых союзников».

Значит дело за нашей смелостью, за нашей творческой фантазией, за нашим революционным темпераментом.

...Вот почему, уважая талант режиссера Киры Муратовой, веря в него, думаешь иногда по-человечески, конечно, ничего не навязывая молодому художнику (думаешь о Муратовой, а может быть, и о ее коллегах — Лиозновой или Шепитько), думаешь вот о чем: есть в Польше

героическая Моника, верный друг Вьетнама, которая знает его бомбежки не понаслышке, которая из года в год, будучи матерью двоих детей, ездит в пекло борьбы, говорит о ней правду миру, обращается со страстным словом к женам американских летчиков, стучится и стучится в совесть народов; разве близко узнать душу Моники Варненской, связать в сознании Варшаву и Ханой — разве это не способно захватить творческое воображение советского художника-интернационалиста?

Мне кажется, что и на такой фильм, как «Размышление о Че Геваре», должен найтись кинематографист-марксист, знающий Кубу, много думающий о Латинской Америке, о сложностях современного революционного процесса.

В наших новых размышлениях, по-моему, особое место должны занять темы о людях, которые «меняют курс», с прежних, ложных позиций переходят на правильные, от пассивности переходят к борьбе, от аполитичности к социальной активности. Книга испанского генерала Сиснероса, которая так и называется «Меняю курс» (Сиснерос, выходец из аристократии, стал коммунистом, командовал авиацией, поднявшейся на борьбу с фашизмом в Испании),— эта книга еще больше укрепляет меня в мысли, как нужны нам такие образы на международном экране. И от нас есть перебежчики, но это единицы, и обычно это разновидности дерьма, ну а к нам приходят личности... И история того, как «изменил курс» не только плененный, но и проделавший сложнейшую психологическую эволюцию фельдмаршал Паулюс, просится на экран.

Я не могу удержаться, чтобы не вспомнить Паулюса — так как это описано у Б. Полевого в его публикациях о нюрнбергском процессе. «— Прошу вас, введите свидетеля Фридриха Паулюса.

...Пристав вводит высокого человека в синем штатском костюме, который, однако, сидит на нем как-то очень складно, по-военному. Снова немая сцена. Щелкают вспышки аппаратов «спитграфик». Глухо поют кинокамеры. Все с напряжением следят, что у него на душе, но внешне он абсолютно спокоен. Зато на скамье подсудимых просто паника. Геринг что-то раздраженно кричит Гессу, тот отмахивается от него. Кейтель и Йодль как-то сжались и вопросительно смотрят на свидетеля. Он появился здесь, точно призрак, вставший из сталинградских руин, принеся сюда горечь и боль трехсоттысячной армии, погибшей и плененной на берегах Волги. С тем же поразительным спокойствием Паулюс кладет руку на Библию и, подняв два пальца правой руки, твердо произносит:

— Клянусь говорить правду. Только правду. Ничего, кроме правды».

Есть все основания утверждать, что Паулюс стал сознательным другом ГДР — новой Германии. Вот к чему привела Паулюса правда.

Я говорю о трудных вещах, в чем-то делюсь мечтой... Но уже вполне реальной, например, стала подготовка на Украине фильма о Василии Порике, который может расширить горизонты украинского кино. Однако подобный фильм не может быть эпизодом.

И тут не только потребности, так сказать, общественные. Это сливается, на мой взгляд, и с судьбой многих одаренных людей в нашей среде.

Представьте себе молодого художника. Он успел обнаружить свои

способности. Он потенциально богат мастерством. У него есть фантазия. Видимо, он что-то нащупал — как можно побеждать в искусстве. Ведь вопрос о том, как дальше распорядится художник своим пластическим богатством. К каким генеральным, философским идеям нашего века будут восходить его образные решения.

Кажется, не так уж это сложно. Защищать добро. Бороться со злом. Но в наши дни спор между добром и злом не может оставаться абстрактным, гуманизм отвлеченным. Чем наполнишь талант — вот вопрос. Абстрактная постановка вопроса о гуманизме, о добре и зле — исторический анахронизм, и она, может быть, в конце концов на руку злу.

Вспомним, например, то золото, которое мы видим в фильме Юрия Ильенко «Вечер накануне Ивана Купалы»,— золото, погребающее Петра, повергающее его в безумие... В сегодняшнем раскаленном мире имеются точные и зловещие адреса, фокусирующие все зло стяжательства.

Недаром Николай Асеев перед смертью с такой силой писал об Америке, называя ее «бредом человечества».

Америка спешит оболгать все и вся в странах, в движениях, идущих под знаменем социалистического идеала.

Мы не можем не быть глобалистами в том ленинском смысле, который выражен Ильичем словами: мы международники, мы интернационалисты. Как знать, может быть, наиболее эффективное развитие дарования таких своеобразных художников, как Ильенко, лежит на пути обличения Америки, «бреда человечества», со всеми ее золотыми мешками, насилием, кровью, опустошающими и уничтожающими человека. Вот где разгуляться и гневу, и сатирической фантазии — беспощадному обличению темы злата, денег как губителей совести и человечности... Старая тема, тут не только Гоголь, тут и Карпенко-Карый, но разве не в том честь украинского национального искусства, чтобы пойти дальше и Гоголя, и Карпенко-Карого, вынося последний приговор империалистическим цитаделям кровавого злата?..

Наши возможности больше, чем мы часто подозреваем.

Духовная сила советского кино, по-моему, может и должна проявиться и в том, чтобы мы больше экранизировали прогрессивных произведений зарубежных писателей. Когда читаешь о накале классовой борьбы, охватившей всю жизнь Италии, тут уж не удовлетворишься «Браком по-итальянски» и вспоминаешь такие романы, как «Хозяин» Паризе — блестящая сатира на усовершенствованных эксплуататоров электронного века.

Может быть, итальянским товарищам не найти продюсера для реализации такой картины? Но кто может запретить, чтобы наши сатирические дарования потрудились над воплощением этого талантливого романа на экране?

А как важно прийти к зарубежному зрителю с нашей комедией, в смехе раскрыв здоровье нашего народа!

Теперь — еще об одном вопросе, тоже глобальном и в то же время, можно сказать, и «домашнем», конечно, не оторванном от всего, что происходит в мире, и в то же время имеющем свою сугубо человеческую, и хочется даже подчеркнуть — не все это хотят учитывать — интимную сторону...

Секс. Секс!

8

Нашему кино предстоит выдержать (и выиграть) огромный спор о любви, об эротике, о взаимоотношениях полов, об интимности, о духовности любви...

Этот вопрос имеет историю — и давнюю и близкую...

Когда-то нам предсказывали «общее одеяло», как ужасную, отталкивающую черту, будто бы неизбежную в новом быту — «при коллективизме».

Теперь свое «общее одеяло», сдернутое и оголившее секс, их рафинированное скотство, рыцари свободного мира делают одним из знамен «обороны» и одним из главных знамен «нападения» капитализма, отсрочки его гибели.

И другую сторону имеет этот вопрос: теоретическую. Есть неувядаемые беседы Ленина с Инессой Арманд, с Кларой Цеткин о любви, о молодежи, о влиянии культуры социализма на взаимоотношения полов. Есть, скажем, интересная переписка Горького и Ольги Форш — о роли женщины в истории, о матриархате в прошлом и будущем, о том убеждении Горького, что «последнюю» революцию сделает женщина.

Но мы слишком «затрапезно», бездумно подходим к «сексуальному наступлению» в буржуазном кино, к сексмоде или к различным изобретениям вроде союза «секса и социализма».

А перед нами не просто «секс-бомбы». Идет наступление, идет, если хотите, продуманная «секс-бомбежка», как органическая часть программы обезволивания, опустошения, развращения человека.

Не стоит перечислять все, что есть на витрине разврата в западном кинематографе.

Но можно ли к этому «привыкать», не поднимаясь и в этом отношении на защиту человеческого в человеке, не осмысливая широко эти проблемы, не обличая буржуазные теории «сексуальной революции», не дорожа тем чистым и высоким, что приносит свободным людям подлинная любовь и дружба?

Можно ограничиться одним примером — из шведского кино, которое, наверно, держит здесь своеобразную пальму первенства. Фильм «Влюбленные пары» выпущен на экраны в 1967 году. Режиссер — нелегко сообщать — молодая женщина Май Цетерлинг.

Начинается фильм с показа трех женщин, которые приходят в больницу рожать. Пока они собираются это сделать, на экране натуралистически воспроизводится их жизнь. И в этой жизни мелочно и нудно показаны все мерзости извращенного сексуального существования, вся патология половой жизни, все, что поднимает в конце концов просто чувство тошноты. Дано это, так сказать, на фоне женщин, которые должны рожать. Загажено самое святое, человеческое... И кончается фильм показом деторождения натурально и бесстыдно — во весь экран.

Это уже не в силах воспринимать и некоторые видавшие виды западные кинодеятели.

Например, появилась статья «Философы спальни» — в английском журнале «Филмз энд филминг». Читаем: «Последние шведские картины выглядят так, будто задуманы исключительно ради пропаганды терпимости ко всем мыслимым вариантам половых сношений мужчин и женщин». Автор письма, напечатанного в другом номере того же журнала, говорит о подобной ситуации у себя на родине: «В февральской книжке

вашего журнала помещены кадры из восьми вышедших на экраны английских фильмов: на девяти из снимков — обнаженные юноши и девушки, занятые тем или иным видом «сексуальной деятельности»... Не многовато ли? Неужели в Англии не осталось для экрана других проблем, кроме секса?»

Находятся и на Западе режиссеры, которые пытаются как-то противостоять всему этому, вернуться к какой-то чистоте, сдержанности в показе любви, отношений полов...

Но мутный поток берет верх и все больше захлестывает мировой экран. Вот такое свидетельство: японский кинопрокат хорошо снабжает зрителей специфическими новинками зарубежной продукции. Американский космический супербоевик «Барбарелла» с Джейн Фонда в главной роли рекламируется, как сексуальная одиссея сорок тысяч первого года.

Существо предмета возникает из ничего и в ничто уходит. Длинноволосая Джейн после множества любовных приключений (в том числе и со слепым ангелом) подвергается нападению машин, пытающихся уничтожить ее. И все это — в буйстве красок, когда смешиваются и вдруг растекаются на экране контуры предметов и тел, когда уже и не разберешь, где происходит действие и в какие миры перенесло нас это странное и болезненное искусство.

В той же стихии откровенного секса фильм «Тереза и Изабелла» — о любовных развлечениях двух молоденьких учениц французского колледжа. Фильм отвратительно патологичен. Говорят, юноши, которые смотрят ленту, удобно положив ноги на спинки передних кресел, в самые «выразительные» моменты не выдерживают — дрыгаются, хохочут, пищат.

И так и этак прет «вседозволенность». Все стриптизы оставлены позади. Искусство идет дальше. Новый термин «пермисивнес». На Бродвее тридцать актеров являются к зрителям без всякой одежды. Вседозволенность!

Можно ли пройти мимо всех этих процессов? Мы ведь и сами завозим отражения подобных нравов... Я не хочу лить воду на мельницу постных и хитрых ханжей и лицемеров, которые под видом борьбы за нравственность готовы обрушить свои запреты на любое западное произведение, где есть... мужчины и женщины. Но нельзя давать волю прокатному рублю. Нельзя, чтобы наше киноведение оставалось беззаботным к этим проблемам, ограничивалось только пересказом сексфильмов, а не анализировало явление. Впрочем, иногда встречаешь такое «понимание» западного секса и такое «привыкание» к нему, которое граничит со странным нейтрализмом, по меньшей мере, чтобы не сказать с оправданием или принятием его. Забывается тут и история, и будущее, и полярность позиций двух миров, забывается классовая стратегия, довольно точно рассчитывающая зоны поражения систематическими «секс-бомбежками».

Проблема не из легких. И в некоторых статьях, которые обращаются к ней, ощущаешь ее серьезность.

Так, одна из статей, опубликованная в «Новом мире» в прошлом году, пытается проанализировать проблемы секса в нынешний «век преступлений»... Странная это, конечно, классификация веков, но в статье есть интересные материалы. К сожалению, на наш взгляд, автор не справляется с их трактовкой, осмыслением.

«Стоит задуматься,— говорится в статье,— почему в эпохи духовного

кризиса искусство так настойчиво обращается к темам инцеста, однополой любви, любви втроем, вчетвером, любви садистической, мазохистской и так далее. Не потому ли, что крушение общественного идеала образует духовный вакуум и тогда сексуальные проблемы приобретают абсолютное значение, а духовное напряжение ищет выхода в завоевании свободы морали?

...Но вот наступил момент, когда кинематографические и литературные мятежи с их кровосмесительными связями, любовью гомосексуалистов и многолюдными оргиями, в свою очередь, вошли в быт: всячески свободная любовь получила общественные права, и желанная моральная свобода стала скучной свободой от морали; все сделалось можно и ничего не интересно... Духовное напряжение снова упало. Тогда-то Секс устремился на завоевание очередного препятствия: понятие о любви было сброшено, как последний балласт с неудержимо падающего воздушного шара. Тогда на очередь был поставлен Оргазм, Страсть не как чувство, а как прихоть, своевольный каприз, довольствующийся собой и глухой к эмоциям партнера; было поставлено Насилие как крайнее и одностороннее самовыражение личности, порвавшей с обществом».

Все тут есть: и Секс с большой буквы, и Оргазм с большой буквы, и Насилие с большой буквы... Только «мелочи» не хватает — нет сколько-нибудь серьезной попытки применить классовые критерии к анализу явления.

Гораздо больше нам скажут размышления на этот счет Джеймса Олдриджа. У него были отличные статьи о комбинации секса и эгоизма, о философии отчаяния, о том вреде, который наносит фрейдистская концепция личности творчеству многих писателей, художников.

Корысть капитализма в развязывании «вседозволенности» — бизнес, прибыли, прозаическое — заработать! — с одной стороны, и с другой — отвлечение людей от борьбы за обновление мира — в центре анализа Олдриджа.

«Очень интересно,— пишет Олдридж,— наблюдать, как капитализм осуществляет процесс уничтожения своих собственных моральных и сексуальных норм. После войны, вместо того чтобы остановить разложение (пятьдесят лет он безуспешно пытался это делать), капитализм начал обращать упадок нравов себе на потребу. Этикой капитализма сделалась аморальность, а сексуальная аморальность лежит в основе многих других отступлений от морали».

Нашим ответом на «секс-бомбежку» должен быть и теоретический анализ явления, и наша повседневная кинокритика, и особенно практика советской кинематографии.

Ничто в нашей практике не нейтрально к этому спору о любви!

Прекрасный фильм по повести Ч. Айтматова «Первый учитель» — это актив. Выходит на экраны «В огне брода нет» — это актив. Появился тонкий фильм Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» — это тоже актив.

«Анна Каренина»? Нет, мне трудно и тут сказать твердо — актив. Вспомним, что были критики, которые после выхода этого фильма справедливо писали: «В фильме недостает любви. Ее стесняются, ее гонят... Но ведь есть же эротизм высокий, означающий самую радостную и прекрасную человеческую страсть...»

А если дешевим в разговоре о женщине, о любви — это пассив. Мы еще не всегда нацелены, не всегда глубоки, не всегда внимательны к инте-

ресу нашего зрителя к этим темам... Характерно восприятие фильма «Еще раз про любовь».

Он стал популярным. У него есть друзья. Но сколько уже раздалось голосов неудовлетворенных, хотят не затрапезного разговора «еще раз про любовь» — словно еще раз о заготовке овощей,— хотят глубоких открытий, находят, что любовь в фильме, несмотря на яркую игру Дорониной, серенькая... Хотят фильм о любви по большому счету и, мне кажется, хотят большей духовности любви, что не может не быть перспективой в коммунистически обновленном мире...

9

Работа кинокритики проходит в трудных условиях.

Есть этакие сановные и мэтровские привычки — не очень считаться или совсем не считаться с честным, выношенным критическим словом. Тут много примеров!

Есть невежественные, иногда исходящие от лиц со степенями и званиями, недобросовестные атаки на критику — свежие примеры у нас перед глазами.

И тут Союз кинематографистов должен возвышать свой голос!

Но и другое должно возвышаться над всем этим.

Честная самокритика самих критиков, которые глубже видят свои недостатки, чем все недруги, свои слабости, свое нерешенное.

Какой критерий требовательности должен утвердиться в нашей среде?

Я убежден, что и по самой специфике кино, и по сути ленинского определения кино как самого важного из искусств кинокритика в духовной жизни народа не меньше значит, чем само кино... Тут и другие соотношения, чем в литературе, музыке, живописи.

Что же может нас сделать сильнее, что же может помочь нам так воздействовать на кинопроцесс, чтобы кино совершило в семидесятые годы и до конца века тот идейный подвиг, к которому оно призвано?

Главное — не облегчать себе задач. Их много, о них — отдельный разговор, но позволю себе перечислить, на мой взгляд, главное для критики сегодня:

Психологически подготавливать и углублять восприятие картин, обогащать «установку», «стереотипы» зрительского восприятия.

Быть ближе к теории и ближе к жизни. Органичней и действенней должна быть эта связь!

Не дать нашей молодой науке киноведения «завертеться белкой в колесе». Названий фильмов, имен артистов столько, что имитация науки, самая добросовестная при этом, вполне может задушить науку!

Трезво разобраться в опасностях своеобразной киноконвергенции. Видеть недостаточность, вред критики, которая не столько теоретическая, сколько туристическая.

Отказ от «обслуживания» только мэтров, коленопреклонения.

Отказ от разговора «обоймами» фильмов, авторов, от невнимания, а подчас и «презрения» к реальным звеньям реального процесса—отдельным и не очень удачным картинам.

Напомню верные рассуждения на этот счет Николая Погодина:

«...вести литературу, руководить ею, поднимать ее можно только через живой литературный обмен на широком критическом фронте...»

Погодин приводил в пример Белинского. Он брал наугад шестой том его сочинений и перечислял содержание: «Стихотворения Аполлона Май-

кова; Кузьма Петрович Мирошев М. Н. Загоскина; Эвелина де-Вальероль. Сочинение Н. Кукольника; Париж в 1838 и 1839 годах. Соч. Владимира Строева; репертуар русского и Пантеон всех европейских театров на 1842 год. Издание И. Песоцкого; Русская грамматика, составленная А. Ивановым; Пелант. Литературный тип; Русский театр в Петербурге; Князь Серебряный, или Отчизна и любовь; Отец и дочь. Драма в пяти действиях, в стихах. Переделанная с итальянского П. Г. Ободовским; Римский боец (гладиатор). Трагедия в пяти действиях, в стихах. Соч. А. Суме, переделанная с французского В. К.

И так далее, по литературной и театральной жизни того времени, всего сто тридцать две статьи в одном шестом томе» (так же трудился и Щедрин! — *А. М.*).

Далее Погодин замечает:

«Белинский был законодателем в литературе. Почему же этот блестящий ум растрачивался на такую черную критическую работу? Да потому, что Белинский знал: законодательство в литературе и искусстве совсем не то, что в иных областях. Это одно. А другое, не менее важное, заключается в том, что литература не образует пустоты и не развивается от гения до гения. Вести надо всю литературу, а не отдельные ее корабли, да притом такие, которые наверняка не покачнет волна.

А это очень трудно. Куда легче и спокойнее заниматься маниловскими рассуждениями о герое нашего времени, хорошо зная, что тебе самому его писать не придется».

Но можно ли себе представить статью иного нашего ведущего критика, скажем, о фильме «Туманность Андромеды»? Или специально и поучительно — о «Непоседах»?

«Для того, чтобы,— продолжает Погодин,— разбирать подобные... явления, надо, как говорят в народе, «заниматься умственным трудом».

Но именно от этого мы умудряемся уходить!

Мы должны не допускать легкого отношения, а подчас и фальсификации зрительской критики. Это может быть святым и может быть пошлым.

Всякую не очень приятную черту «профессиональной» критики легко усваивает шустрый «низовой» зритель. Он не хочет отстать, скажем, в этаком «чистоплюйстве» и лихо разделывает, скажем, «Непосед»! И так же лихо идет в печать. А и в «Непоседах» есть над чем подумать!

И еще одно: нужен своеобразный, более тесный союз кинокритики и кинопроката, умение прислушиваться друг к другу, помогать совместным осмыслением кинопроцесса в широком смысле этого слова.

10

У нас много нерешенных задач, и мы сосредоточили главное внимание на нерешенном. Но у нас есть большие основания для оптимизма — новые, желанные высоты наша кинематография несомненно возьмет.

Во-первых, этого требует сама жизнь, этому помогает острота событий в мире, это курс партии. Даже буржуазные эстетики и деятели искусств из числа серьезных вынуждены поворачивать взоры к нашей теории. Они отказываются от легковесного «самовыражения», прощаются с модой на дегероизацию, деидеологизацию, уходят от принципов голой визуальности. Так ведь не нам от них отставать!

Во-вторых, мы все больше видим в своей среде тягу к преодолению невежества, узости, верхоглядства,

однобокости, самодовольства, все больше уважения к тем, кто умеет мыслить, кому есть что сказать.

Самые бойкие, горластые, как и тихие, застенчивые таланты не могут долго оставаться «вещью в себе», все и всех расшифровывают время и коллектив, давая каждому из нас объективную оценку.

В-третьих, и это может быть самое главное, у нас продолжается прибой живых сил и разгорается соревнование талантов молодых и немолодых. Все труднее приходится поклонникам провинциальной эклектики, этого очень цепкого и тяжкого груза.

Большая сила и счастье советского кино — в соревновании национальных кинематографий. Многие картины последних лет хотя бы у нас на Украине показывают, что их авторы овладели очень важными подступами к созданию серьезных, крупных, принципиальных работ. Неужели не произойдут новые встречи художника и зрителей — по-настоящему значительные? Тем более что рядом — в любой советской республике — столько интересных замыслов и неожиданных творческих содружеств...

Об одном из них мы прочитали недавно в журнале «Советский экран»: где-то под Свердловском, в крошечном неоштукатуренном бревенчатом домике встретились «известный» Евгений Габрилович и «малоизвестный» Глеб Панфилов, встретились второй раз (после фильма «В огне брода нет») — замышляется новая картина.

Панфилов — кто такой? Закончил Свердловский политехнический институт. Работал на заводе инженером, затем — в ЦНИИ... Увлекался кинолюбительством, послал документы во ВГИК на заочное операторское отделение, был принят, но с третьего курса перешел на Высшие режиссерские курсы. Учился у Ю. Райзмана, А. Мачерета, Л. Трауберга — вспоминает о них с огромной благодарностью и теплотой.

А Габрилович? Что-то же заставило его оторваться от налаженного московского быта, от десятилетиями складывавшихся творческих связей с Райзманом, Роммом, Юткевичем, в соавторстве с которыми были созданы «Последняя ночь», «Машенька», «Коммунист», «Мечта», «Человек № 217», «Ленин в Польше», «Твой современник». Что-то же заставило Габриловича вновь выходить в творческий поиск об руку с выпускником Высших режиссерских курсов Глебом Панфиловым.

Панфилов делится в журнале: «Меня в искусстве привлекает возможность гиперболизированных решений, преувеличенность характера, ситуации. Такая степень заостренности, когда все происходящее на экране — и плод фантазии художника и одновременно истина, правда жизни, только проявленная по-особому укрупненно, в предельной концентрации противоречивых черт, тенденций, в особом смешении патетического и смешного, героического и жизненно достоверного, простого.

Поэтому мне необыкновенно дорог образ Чапаева...»

Даже это слово о Чапаеве дорого нам. Но будет и дело. Обязательно будет!

Киев

Новые фильмы

Борьба продолжается

Виктор Маевский

«Чехословакия, год испытаний». Сценарий А. Колошина, И. Медведева. Режиссер А. Колошин. Операторы О. Арцеулов, А. Истомин, В. Ковнат. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

В кинозале не было равнодушных. Шел документальный фильм «Чехословакия, год испытаний» — волнующий разговор о прошлом, настоящем и будущем братской страны.

Здесь сидели пожилые мужественные люди — те, что в огненном сорок пятом совершили беспримерный танковый бросок от Берлина до Праги, охваченной антифашистским восстанием, разгромили гитлеровцев и победоносно завершили войну.

Здесь были матери тех, кто навеки остался в земле Словакии и Чехии, освобождая их от гитлеровских захватчиков.

Здесь были сыновья павших героев, те, кто год назад, в час опасности, нависшей над социалистической Чехословакией, пришли на помощь братьям, чтобы отбить атаку контрреволюции.

Фильм смотрели советские люди — друзья чехов и словаков, друзья на деле. Для них судьба Чехословакии неотделима от их собственных судеб, от судеб социализма. Вот почему в кинозале не было равнодушных.

Может быть, юнцу, беснующемуся на Вацлавской площади после очередного приема горячительных пилюль «Свободной Европы», «Би-Би-Си» или «Дойче велле», не понять, что все радости и горести чехословаков проходят через сердце советского человека, как собственные радости и горести. Но мы не сомневаемся, что наши братья по классу, наши единомышленники-коммунисты в Чехословакии хорошо знают и понимают это,

потому что и они воспринимают наши успехи и трудности, как свои.

Я тоже смотрел фильм, и для меня он был не просто кинолентой, а частью жизни.

Так случилось, что журналистская судьба привела меня в Прагу в начале августа прошлого года, и я оказался свидетелем бурных событий на чехословацкой земле.

Тогдашнее руководство побоялось сказать партии и народу правду. Только год спустя, после того, как ЦК КПЧ подверг глубокому анализу и критике действия ряда прежних руководителей, проанализировал важнейшие документы тех дней, чехословацкая общественность услышала из уст Первого секретаря ЦК КПЧ Г. Гусака выразительные подробности о том, что делалось в руководстве партии, как шаг за шагом скатывались некоторые руководители с классовых позиций, порывали с социализмом.

«Если бы руководство нашей партии, — говорил Г. Гусак, — тогда вело борьбу против антисоциалистических и правых сил, если бы оно немного навело порядок в средствах массовой информации, если бы оно сохраняло товарищеские, дружеские отношения к союзническим государствам, то не было бы никакого августа, не было бы никакого вступления войск».

Но всем памятно, как развертывались события — это выразительно показано и в фильме. Не приходится удивляться, почему в Чехословакии тех дней возникла истерическая обстановка, почему на улицы Праги и других городов выплеснулся мутный поток антисоветизма, увлекший немало честных людей, не сумевших разобраться в событиях.

В те жаркие августовские дни (в природе они были большей частью пасмурными, дождливыми и прохладными) прибыли в Прагу и будущие создатели фильма «Чехословакия, год испытаний».

Прага была наводнена западными корреспондентами, работниками радио, телевидения, кинохроники, и все они метались по стране в поисках сенсаций, подливали масла в огонь страстей, сеяли слухи, лгали, подстрекали. В баре и холлах отеля «Алькрон», заполненного представителями «свободной прессы», их гостями из числа чехословацких «либералов», продавали и покупали новости, торговали социализмом и родиной. Пройдет немного времени, и некоторые из чехословацких завсегдатаев «Алькрона» сбегут к своим покровителям в Лондон, Мюнхен, Бонн и Нью-Йорк.

Господа с Запада кичились своей «объективностью» и «беспристрастностью», хотя все, что они делали, было пронизано одной целью: поддержать и поощрить контрреволюцию.

Наши люди не выдавали себя за беспристрастных и не были беспристрастными ни тогда, когда писали о Чехословакии тех дней, ни тогда, когда вели киносъемки, ни тогда, когда делали фильм о событиях. Все было подчинено заботе о главном: о нашей дружбе с чехословацким народом, о будущем социализма.

Фильм «Чехословакия, год испытаний», сделанный коллективом советских кинопублицистов во главе с режиссером А. Колошиным, пронизан глубоким уважением к чехословацкому народу, к коммунистам Чехословакии, к социалистическим завоеваниям страны, ее культурным, духовным ценностям, это глубоко интернационалистический фильм.

События августовских дней справедливо стали в нем лишь эпизодом в истории Чехословакии, в борьбе ее народа за социалистическую революцию. Рассказ об этих днях был немыслим без того, чтобы не вспомнить о мюнхенском предательстве буржуазных правителей в 1938 году, о волнующих майских днях 1945 года, о февральской битве 1948 года, когда реставраторам буржуазных порядков был нанесен сокрушительный удар.



Взаимосвязь событий, перекличка времен звучит волнующе и убедительно в фильме — вспомните расстрел рабочих в годы масариковской «демократии», кто и как встречает гитлеровские войска в Праге, вспомните встречу советского танка № 23 в Праге и встречу представителей Советской Армии в зале «Люцерна» и многое другое.

Фильм сделан ярко, публицистично, правдиво. Авторы не пытаются притушить накал страстей, смягчить остроту борьбы. Они вскрывают всю сложность положения в Чехословакии, показывают, какими тонкими, невидимыми, хотя и весьма прочными нитями связана контрреволюция внутри страны с планами империалистической реакции за рубежом. Все это помогает понять, почему так много людей оказалось подхваченными мутной пеной пропаганды, почему так непрост оказался путь прозрения, почему борьба продолжается.

Именно этими словами заканчивается фильм «Чехословакия, год испытаний», и, воздав должное коллективу создателей его, поздравив их с несомненным успехом, я хотел бы продолжить эту статью некоторыми размышлениями, непосредственно связанными с разбираемым фильмом.

Итак, борьба продолжается.

Смена руководства КПЧ, меры, принятые апрельским Пленумом ЦК КПЧ для ликвидации кризисного положения и укрепления социализма, дали свои плоды. Укрепляется руководящая роль Коммунистической партии, средства массовой информации избавляются от крикунов и контрреволюционных элементов, подыгрывающих Западу, идет процесс серьезного анализа обстановки во всех звеньях Компартии, среди широкой общественности, укрепляются дружеские отношения с Советским Союзом и другими социалистическими странами.

Враги чехословацкого народа теряют покой.

Жалко, что кинокамера не может повести нас в тайные ведомства Соединенных Штатов, Англии, ФРГ, Североатлан-

тического блока — их деятельность не любит гласности. А деятельность там бурная. Там хотят взять реванш за провал контрреволюционного заговора в прошлом году. Нет, еще не все детали этого заговора известны, но с каждым днем становятся известны новые любопытные факты.

Статья в газете «Руде право» рассказывает, как 19 августа 1968 года состоялось совещание социал-демократов, на котором обсуждалась программа захвата власти. Лидеры социал-демократов возлагали надежды (и не без основания) на поддержку стоящей у власти лейбористской партии Англии, западногерманских социал-демократов, решили выступить с требованиями выхода Чехословакии из Организации Варшавского Договора и провозглашения нейтралитета страны. Все это надлежало осуществить до 31 августа. 20 августа пражское руководство социал-демократов созвало пресс-конференцию, на которой было заявлено, что «в Чехословакии возникло благоприятное положение для устранения коммунистов от власти», наступило время «нанести коммунистам последний удар». Социал-демократы готовились к созданию правительства, в котором должны были принять участие эмигранты.

Ровно год спустя Иван Свитак, проповедник социал-демократии и один из главарей «клуба беспартийных активистов», подвизающийся ныне в Колумбийском университете в Нью-Йорке, подтвердит на страницах австрийской «Ди прессе», что он мечтал насадить в Чехословакии «нейтралитет», «демократию» и свой собственный «социализм».

К власти рвались уголовные преступники из «Клуба-231», главари которого сегодня тоже сбежали к своим заграничным кормушкам.

Теперь уже не секрет, что в самом руководстве Коммунистической партии были люди, предавшие социализм. За антипартийную деятельность исключен из КПЧ Кригель, убыл за границу Шик. Почитайте, какие интересные признания о беглом Шике и его теориях, положенных в основу «обновления» социализма, делает французская газета «Нуво журналь». «Теория Ота Шика, — пишет газета, — соблазнительна (!), но нужно признать, что, придав ей в 1968 году слишком широкую огласку, либеральные деятели совершили неосторожность (!!) как в принципе, так и на деле. В принципе — потому что трудно представить себе, как на практике можно примирить коллективное производство, то есть (это, конечно, на совести газеты. — *В. М.*) производство, подчиненное партийной бюрократии, со свободой, необходимой для экономической деятельности (газета не хочет сказать — для капитализма. — *В. М.*), — в целях переориентации в направлении удовлетворения потребительских нужд. И на деле — потому, что эта теория в корне противоречит коммунистической теории и что, следовательно, для других стран Востока, и в частности для Советского Союза, невозможно стать ее защитником или гарантом».

Господин Шик отсиживается в Базеле, а миллионы чехословаков пожинают плоды его авантюристической, разлагающей работы в экономике.

Да, многое тайное в чехословацких делах становится теперь явным, многое предстает по-иному, чем год назад, и враги Чехословакии, отбрасывая в сторону маски ревнителей социализма, прямо и откровенно проповедуют подрыв социалистического строя.

Чем ближе была годовщина августовских событий в Чехословакии, тем активнее действовала враждебная пропаганда, пускаясь на самые невероятные трюки, чтобы посеять сумятицу в умах людей, обмануть их, спровоцировать на антиправительственные, антисоциалистические акции.

Историкам придется со всей тщательностью изучить, как была организована



и развертывалась одна из самых крупных челночных подрывных операций в послевоенное время. Я говорю «челночных», потому что смысл ее был в соединении усилий внешней пропаганды с действиями внутренних антисоциалистических сил: где-то на Западе запускали очередную «утку», она тут же появлялась в Праге в виде листовки, листовку подхватывали западные газеты, и «утка» возвращалась в Лондон, Париж, Нью-Йорк или Бонн уже с, так сказать, «чехословацким клеймом», попадала на страницы газет, звучала по радио — не надо забывать, что ежедневно всякие «голоса» ведут 160 часов радиопередач на чешском и словацком языках.

Вот лишь малая толика того, что западная пресса сообщала в первые дни недели августа этого года:

«Нью-Йорк таймс» в статьях Поля Гофмана из Праги почти каждый день расписывала подпольную подготовку к 21 августа этого года, с удивительной осведомленностью вдохновляя темные силы американской поддержкой: «Как известно, комитеты в Чикаго, Кливленде, Нью-Йорке и других американских городах, где проживает множество граждан чехословацкого происхождения, организуют демонстрации в поддержку оппозиции (заметим — уже не сторонников «гуманного», «демократического» и прочего «социализма», а просто — «оппозиции».— *В. М.*) в Чехословакии».

«Монд», 2 августа: «Распространился слух о смерти А. Дубчека. Это сообщение вскоре было опровергнуто в Федеральном собрании, где сообщали, что председатель парламента проводит сейчас отпуск в Словакии».

Ряд газет по обеим сторонам Атлантики 18 августа, словно по команде, выдал серию статей, подстрекающих к экономическому саботажу в Чехословакии.

Вся эта галиматья через сотни каналов передавалась на Чехословакию с одной целью — взбудоражить людей, вызвать хаос в стране.

Коммунистическая партия и правительство Чехословакии принимали меры для отпора сеятелям смуты. На заводах, фабриках, в партийных организациях проходили собрания чехословацких тружеников. О чем думали, что говорили там в эти дни?

Мы на Карлововарском фарфоровом заводе. Рабочий Карел Сладек говорит:

— Нам как воздух необходимо спокойствие. Перед нами стоит масса вопросов, которые мы должны решить, резолюция — это хорошее дело, но прежде всего мы должны работать. В выступлении товарища Гусака (на партийном активе в Праге) мне понравился бескомпромиссный классовый подход при оценке минувшего периода...

А это говорит представитель Карвинского райкома КПЧ О. Длуги:

— Кому мешает союз с СССР? Кто боится этого союза и кто заинтересован в выпадах против СССР? Это нам в достаточной степени известно, потому что вся буржуазная республика была против Советского Союза. В 1945 году существовало стремление отвести нас от Советского Союза... Товарищи, мы видим нападки на СССР, нападки на руководящую роль партии, а это два краеугольных камня социализма в нашей стране...

19 августа на общегосударственном активе КПЧ в Праге выступили президент Л. Свобода и Г. Гусак.

— Мы не позволим больше делать из нашего государства дикий запад,— сказал Первый секретарь ЦК КПЧ.

В ночь с 20 на 21 августа антисоциалистические погромщики вышли на улицы Праги и некоторых других городов. Если год назад контрреволюция действовала под флагом «защиты социализма» и только на последнем этапе выбросила свои заветные лозунги «выход из Варшавского пакта», «нейтралитет» и т. п., то теперь прямо и откровенно вышла под лозунгом «Да здравствует Кригель!», а это значит — долой социализм.

Силы общественной безопасности, народная милиция, чехословацкая армия дали решительный отпор вылазкам провокаторов и диверсантов.

В районе «Прага-1» в ночь на 21 августа был задержан 281 человек. Среди этих «активных патриотов» почти половина не проживает в Праге, многие уже давно не занимаются общественно полезным трудом, немало осужденных за уголовные преступления. Некий С. Досуд, метрдотель гостиницы «Амбасадор», был под судом шесть раз. Был среди них и другой «либерал», бросившийся с ножом на работников общественной безопасности с воплем: «Я буду вешать коммунистов!»

Органы безопасности сообщили, что было задержано 78 иностранцев. По свидетельству печати, это были главным образом американцы и западные немцы; большая часть из них непосредственно занималась организацией провокаций.

Местные хулиганы на сей раз пустили в ход украденное оружие, пять человек были убиты, многие ранены. Это была вылазка головорезов, которым нечего терять.

Сегодня они кричат хриплыми голосами на Вацлавской площади, а завтра сбегут за границу, как это сделали многие из их предшественников, получат свои тридцать сребреников в Бонне или Вене, в Лондоне или Базеле, чтобы вкусить на них сладостей «свободного мира», а когда проснутся с тяжкой головой после попойки где-нибудь в Мюнхене, отправятся в «Свободную Европу» за новой подачкой.

22 августа чехословацкое радио подвело некоторые итоги событий.

Антисоциалистические силы ясно показали, что, кроме анархии, вандализма и разложения, им нечего предложить народу...

Стало ясно, что лозунги о социализме с «человеческим лицом» были для них ширмой для последовательного разложе-

«Чехословакия, год испытаний»



ния социализма. Стало ясно, что так называемое «человеческое лицо» — это пистолеты и автоматы, грабежи магазинов на Пшикопе... С таким «человеческим лицом» не хочет иметь ничего общего ни один порядочный гражданин.

Правительство ЧССР, обсудив события, констатировало:

«На этот раз напор враждебных сил натолкнулся на решительное сопротивление чехословацкой государственной власти.

Правительство высоко ценит решительные действия органов безопасности, Чехословацкой народной армии и народной милиции, которые впервые вели открытую борьбу с врагами социализма и одержали в ней победу.

Правительство высоко ценит рассудительную и конструктивную позицию подавляющего большинства граждан, особенно рабочего класса.

Антисоциалистические силы были разбиты в этой открытой решающей борьбе».

Подстрекательские службы Запада разрывались в усилиях подстегнуть провокаторов.

Чехословацким властям пришлось выдворить из Праги корреспондента «Нью-Йорк таймс» и нескольких других иностранных журналистов.

Заливается горючими слезами Крейский, председатель социалистической партии Австрии. В прошлом году он тщетно уповал на то, что чехословацкая контрреволюция перемахнет «через барьер коммунизма», в этом году он надеялся, что Советский Союз пойдет на «уступки в Европе».

Но все надежды Крейского рухнули. На страницах «Ди прессе» он сетует: «Надежда на то, что Советский Союз... теперь проявит готовность к существенным уступкам в Европе, является иллюзией. Таких уступок «не последует».

Да, герр Крейский, никаких уступок за счет социализма вы не дождетесь ни от Советского Союза, ни от братских со-

циалистических стран, ни от чехословацких коммунистов. И никто не дождется таких уступок!

Социализм прочен и непоколебим.

В героических боях за его победу и упрочение сложили свои головы миллионы верных сынов и дочерей нашей Родины, тысячи и тысячи мужественных людей в братских странах. Борьба против империализма, за свободу и независимость, за мир и социализм развертывается на всех континентах. Социализм — это знамя нашего века, это путь в будущее.

Никто не повернет нас вспять. И никто из нас не был и не будет равнодушным, когда речь идет о защите социализма.

Борьба продолжается, и со всей остротой звучит сегодня призыв славного чехословацкого патриота Юлиуса Фучика: «Люди, будьте бдительны!»

Мгновения, слагающие жизнь

Даль Орлов

«Это мгновение». Сценарий и постановка Э. Лотяну. Оператор В. Чуря. Художники Л. Фернандес, Э. Родригес. Композитор Р. Тер-Татевосян. «Молдова-филм», 1969.

Много ли можно рассказать о мгновении?.. Ведь это так мало в масштабах вечности и даже в пределах одной судьбы!.. Но бывают — бывают! — мгновения, вбирающие в себя всю человеческую жизнь, без остатка. Краткий и последний миг одной такой жизни воспроизведен на экране в самых начальных кадрах этой ленты. Еще до титров, до того, как в зал ворвется музыка, до того, как мы узнаем имя человека...

Летчик в кабине потерявшего управление самолета. Он убит. Он сбит. Летчик Михай Адам. 14 февраля 1939 года.

...«Но не хочу, о други, умирать...»

Картина молдавского режиссера и поэта Э. Лотяну «Это мгновение»— из тех, что захватывают цепко, властно.

Сам фильм — как бы раскаленный, на околопредельном дыхании сотворенный монолог. То он достигнет самых высоких нот, то вдруг собьется с ритма, уйдет на время в сторону и опять нетерпеливо вернется к главному, чтобы потрясти страстной эмоциональной мобилизованностью...

О каком мгновении идет речь? О предсмертном. Когда, как принято говорить, вся жизнь проносится перед глазами. Кто удостоверит, проносится она или нет? И вся ли проносится или только часть, один штрих или в несколько причудливом сплетении какая-то сцена, чей-то жест, шепот матери в детстве, кусок неба, прикосновение любимой, обрывок мелодии... Трудно, невозможно проверить...

Э. Лотяну остановил мгновение, задержал его на полтора часа кинематографического действия, обрушил нас в его бездну, сохраняя в самом духе произведения внутреннюю зыбкость и аритмию такого мига. Вот почему, рассказывая о фильме, не хочется возводить разговор по заранее вычерченному, рассудительному рецензентскому каркасу. Лучше, может быть, сделать попытку приблизиться к раскованности авторской манеры, не связывая себя видимой последовательностью изложения...

Поэтическое живет в этом произведении не только глубинно, подспудно, как подземный жар, невидимо диктующий свой собственный микроклимат. Оно узнается даже во внешне зримых формах картины.

В финале повторяются кадры, где падает сбитый самолет. Тот же, что покидал небо в начале. Грустное рондо. Трагический повтор. Но отрешимся от первичных ассоциаций и поймем, что повтор этот далеко не прост. Пройдя по кругу фильма, мы возвращаемся не в ту же точку, а будто по спирали поднимаемся на порядок выше, замираем на точке возвышения, на возвышенной точке, и со стенающим сердцем провожаем глазами белый извилистый след машины, низвергаемой в плоское море.

А эти новые и новые проезды камеры по рядам человеческих лиц, которые не все, вероятно, красивы, но все значительны, мужественны. Не стихотворные ли рифмы мы чувствуем здесь, которыми поэт крепит свою поэтическую строфу!

Вспомните пожилую женщину в черном платке на вокзале — проводы на фронт интербригадовцев. Крупный план: усталое, скорбное лицо, глаза с выражением надежды и доброго напутствия, веры... И вспомните почти в финале картины (Барселона у фашистов, боевые действия сворачиваются) — когда последнего из оставшихся в живых героев через границу провожает девоч-

«Это мгновение». Михай Адам — М. Волонтир



ка. На ней такой же черный платок, у нее те же глаза; в них то же выражение надежды и напутствия. В лицах нетрудно уловить даже общее сходство черт... Но только это не старая женщина, а девочка по имени Лурдес... Не наполнена ли эта эпифора смыслом надежды, ощущением перспективы? Просто ли уходящего Михая, легко махнувшего ей рукой, видит Лурдес, не видит ли она дальше?!

Появление того или иного произведения искусства нельзя объяснить случайностью. Всегда можно обнаружить обстоятельства, его породившие. Напряжение творческого поля на том или ином отрезке жизни общества создается зарядами того знака, которые именно сегодня могут разрядиться в искру. Весьма показательно, на мой взгляд, что в литературе и искусстве вдруг с новой силой вспыхнул интерес к так называемой «испанской теме», а точнее, к тем событиям, которые происходили на земле Испании тридцать с небольшим лет назад. Случайность ли это? Действительно ли «вдруг»?

Тогда как же оценить такой факт, что почти одновременно появляется документальный фильм К. Симонова и Р. Кармена «Гренада, Гренада, Гренада моя...», вызвавший отклик у массового зрителя; издается 3-й том четырехтом-

ника Э. Хемингуэя, в который включен впервые переведенный на русский язык роман «По ком звонит колокол» — событие в нашей культурной жизни; с развернутыми воспоминаниями выступает советский писатель А. Эйснер, бывший адъютант легендарного Лукача; режиссер И. Хейфиц снимает фильм по написанному вместе с Г. Баклановым сценарию «Мария», где дан образ героической русской женщины, чей муж и сын погибли в борьбе за свободу испанского народа?

В чем причина таких совпадений? Думается мне, в общественной атмосфере нынешнего дня, в повышенном чувстве гражданской ответственности каждого, в том числе и художников, за святость коммунистических идеалов. Она и в безошибочно срабатывающем революционном чутье на опасность, в готовности решительно ответить на происки врага, который, действительно, не дремлет. Нет нужды перечислять приметы острой идеологической борьбы, характеризующие сегодняшнюю обстановку дня, или напоминать события, происшедшие или происходящие на наших границах и дальше. Они очень хорошо известны. Вот почему так современно звучат слова об интернациональной сплоченности рабочего класса, о единстве, боевой солидарности, бдительности. Вот почему с таким обостренным чувством заинтересованности вникаем мы в материалы международного Совещания коммунистических и рабочих партий в Москве.

Фильм «Это мгновение» выходит на экраны как нельзя более своевременно. Граждански зрелый, политически важный, эмоциональный, он займет достойное место в ряду боевых, наступательных произведений нашего искусства. Возвращая зрителя памятью на залитые кровью земли Каталонии и Кастилии, воскрешая на мгновение тех, «кто землю покинул, ушел воевать» и не вернулся, отдав жизнь в борьбе с фашизмом, картина говорит о святости и чистоте высоких идеалов, о непреходящих политических и моральных ценностях, о верности долгу, об интернационализме, о пролетарской солидарности.

«Это мгновение»— еще один убедительный пример развития революционных традиций советского кино, находящегося на передовом рубеже политической схватки, занимающего четкую и ясную партийную позицию. Пример героев фильма вдохновляет, это люди, доказавшие самой своей смертью бессмертие идей, за которые отдали жизни.

Итак, музыка. Чуть взвинченная, резкая, зазывная. Трубы и четкая дробь барабана настраивают на зрелище, приподнятое над обыденностью... Другое время, другая страна. Кусочек этой страны — жаркий пляж. Группа тех людей — бойцы интернациональной бригады. Шутки, песни... Мимо идет девушка, босая, простоволосая, туфельки в руке, смотрит перед собой... Спешим за ней, мимо веселых мужских лиц, ловя реплики на разных языках... За девушкой устремляются Михай и Мирча, входят в городскую улочку, оказываются в переполненном автобусе. Еще две подружки. Мирча Михаю: «Эта малышка в белом моя!..»

Малышка в белом — Ампаро, героиня. Мы познакомились с ней и дальше будем следить за ее судьбой. Но куда подевалась та, что провела нас через пляж? К сожалению, это остается неизвестным. Замечу поэтому тут же, что, конечно, произведение надо рассматривать с точки зрения тех внутренних законов, которые оно само для себя установило. Но даже приняв манеру и конструкцию автора, с иными ритмическими синкопами его драматургии трудно согласиться. Не только бесследно исчезает эта девушка. Линия Ампаро и Мирчи, подробно разработанная вначале, затем как бы зависает. Коммунист Мир-

ча уходит на фронт и... исчезает из поля зрения. Ждет его Ампаро, ждем и мы, когда авторы предоставят возможность мало-мальски подробно узнать об одном из главных героев, о его делах, его судьбе. Однако он появляется только, чтобы погибнуть. Или полковник на аэродроме: один проход по зеленому полю в начале фильма, и еще одно появление в конце — где и его настигает смерть. Подобная пунктирность в построении характеров, в движении сюжета, естественно, ослабляет власть художника над зрителем и в какой-то мере нарушает пластику развития авторской мысли.

Однако эти пробелы по-своему отчасти компенсируются. Авторы достигают в фильме почти документальной достоверности. Он правдив, он точен в деталях, точен и в главном.

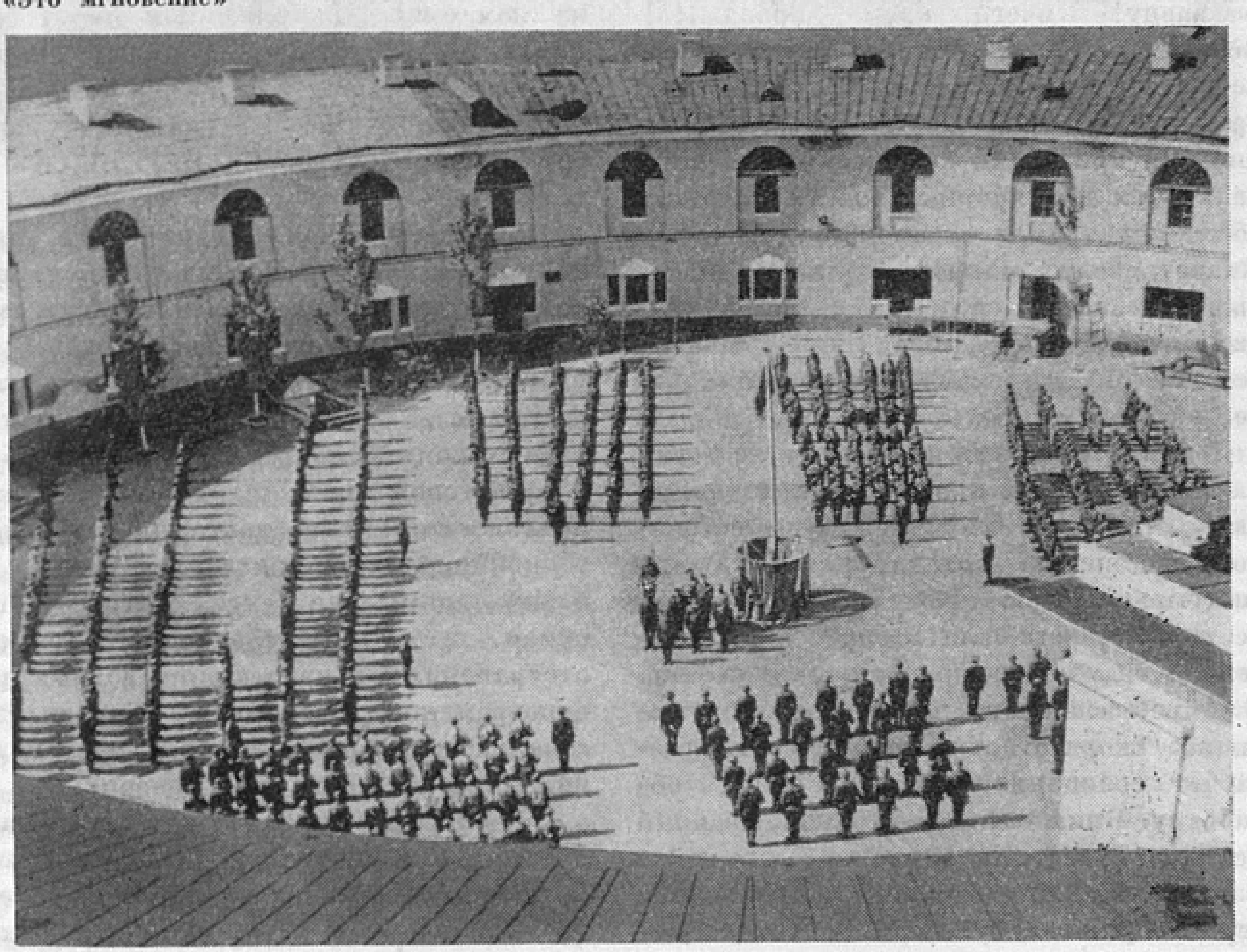
Здесь хочется сделать небольшое отступление.

Обращение к хронике, как к выразительному художественному приему, все чаще несет на себе следы слепой моды. Без всякой, порой, на то надобности.

Хроника врубается в фильмы, фильмы снимаются «под хронику». Со сцены читаются письма, телеграммы выдаются за драмы... Мода властно предлагает свои услуги. Лучшим комплиментом произведению стало признание его «документальности», «фактографичности», понимаемые как синонимы подлинности.

Я, наверное, рискую оказаться плывущим поперек течения, но убежден, что в увлечении документальностью надо серьезно разобраться, пора «остановиться, оглянуться...» и вспомнить, что

«Это мгновение»



наряду со свидетельством Ф. Энгельса о том, как много дали К. Марксу для написания «Капитала» статистические сборники «Синие книги», рисующие объективную картину промышленного развития Англии, существует другое признание Ф. Энгельса, который из истории французского общества, данной Бальзаком в «Человеческой комедии», «даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода вместе взятых».

Что же получается? И статистические книги — документ, и художественные произведения, романы и повести — документ. И там подлинно, и здесь, оказывается, подлинно. Как быть? Проблема сложная. Интерес к документу не случаен — он естественное следствие благородного стремления к правде («Правду! Ничего, кроме правды!!»). Во всех оттенках вопроса здесь сейчас не разобраться. Но то, что от многократного, а порой и неточного пользования сам прием так называемой документальности или хроникальности начинает обесцениваться и, возможно, уже сдерживает более широкий поиск новых выразительных средств, сказать, видимо, следует. Одним этим рычагом всю махину художественного не сдвинешь.

Документальность не может и не должна оказываться в противоречии с такими важными понятиями, как художественное обобщение, созидание образа или системы образов, ибо творец призван не только предъявлять спрос к действительности, но и делать ей предложение. Иждивенческое отношение к факту первично. Творчество прежде всего предполагает созидание, синтезирование, обработку. Клим Самгин, Губанов, Василий Теркин, Гусев или Куликов — это тоже факты, но высшего порядка, прошедшие через горнило типизации и тенденции. В том и состоит предложение художника действительности. И оно постольку реально, поскольку реальна породившая его действительность.

Возвращаясь к фильму «Это мгновение», снова повторяю, что в нем создана атмосфера почти документальной достоверности.

Она, эта атмосфера, в естественной непринужденности толпы, в замшелых стенах церквей, серых огрызках скал, разбросанных на пологих склонах, по которым бегут, падая, люди, падая не вдохновенно, не оперно, а как подрубленные, сразу, мертво. Она в точно подобранных типажах лиц, очень естественных и обыкновенных, в узких каменных улочках, вид которых возвращает термину «натура» его начальный смысл — натуральность. Она и в заношенной, мятой одежде, в переборах гитары, в хрипловатом пении, в напряженном смехе, напряженном не от скованности перед камерой, а от сознания возможной ежеминутной смерти. И в криво написанных буквах на борту грузовика — «VIVA LA REPUBLICA» — тоже она.

«Документальная» стилистика подсказала режиссеру и такой прием, как сопровождение всей ленты титрами. В самом деле, на каком языке надо было разыгрывать картину? Ведь на испанской земле, где собрались люди самых разных национальностей, у каждого был в ранце свой лексикон. Мы знаем, какая лингвистическая пестрота царила в интернациональных бригадах. Разные по языку, единые по духу!.. Титры — этот прием, несущий в себе элемент некоего отстранения от происходящего, — вдруг одновременно странным образом заставили нас приблизиться к происходящему, до конца в него поверить.

Подобная достоверность важна не сама по себе, она не дань моде и не игра под правду. Она организована и направлена на главное — на открытый и четкий

«Это мгновение». Мирча — М. Войническу, Ампаро — М. Сагайдак



показ человеческого мужества, высокой классовой сознательности героев, их идейности в самом чистом и значительном понимании этого слова. Лишь летчик Михай Адам — ему отведено в фильме наибольшее место — дается в процессе развития, в ходе эволюции просто мужественного человека в человека, который осознает историческую правоту тех, с кем столкнула его судьба на крутом жизненном изломе, понимает и принимает их правду, встает в ряды революционных борцов.

Остальные же — и юная Ампаро, и соотечественники молдаванина Михая коммунисты Мирча и доктор Кристя — приходят в фильм уже сознательными борцами, без колебаний и сомнений, без внутренних терзаний и перестроек. Они «запрограммированы» авторами на подвиг, и в этой заданности не оказывается ничего от искусственности или надуманности. Мы узнаем в них черты подлинных исторических лиц, несгибаемых борцов, которыми так славно освободительное движение. Они ничуть не схемы, не алгебраические знаки авторских формул.

...Через два дня Мирча уходит на фронт. Что ждет его? Фашисты в 35 километрах от Мадрида... Он встречает девушку — Ампаро... Женственная, в простеньком платьице, с огромными проникновенными глазами. Потому ли они так быстро поняли друг друга, что молдавский и испанский языки похожи? «Волосы, глаза, море, колючая борода» — звучит почти одинаково... Или потому, что оба молоды, а у молодости, известно, есть свои слова?.. Конечно, все это



имело значение. Но не только это. Главное, им не приходилось решать извечный мотив политических драм — кто где, кто с кем, сердца их были настроены на одну волну, идеалы были общими. Несгибаемая республиканка — убежденный коммунист. Для них так это было ясно! Это подразумевалось, естественно выносилось за скобки. А здесь, внутри, в микромире их быстротечной встречи оставался горячий пляж, набегающие на него волны, потрепанный мяч, который хорошо пинать ногами, песчинки, прилипшие к ее щеке... Он рисует на песке карту, показывает, где его родина: «Здесь я буду всегда тебя ждать»...

Помните, у поэта: «У молодости собственная мудрость — любовь, которая всегда права».

Он говорит ей: «Ты должна любить меня... Я храбрый, красивый, хорошо стреляю!»

О, это не алгебраический знак! Это парень что надо...

Обратите внимание на автохарактеристику Мирчи. Потом, много позже, Михай Адам за несколько часов до собственной смерти скажет девочке Лурдес, той, в черном платке, проведшей его через границу. Он скажет девочке Лурдес: «Ты красивая девочка, смелая и красивая...»

Погиб Мирча, погибнет Михай Адам, но смелые и красивые люди на испанской земле останутся...

Главный герой фильма — Михай Адам (артист Михай Волонтир). Он в первую очередь ведет за собой сюжет, с ним связаны основные события, вокруг него



выстраивается конструкция произведения.

Интересная особенность — перед нами вроде бы традиционный персонаж, который, как было сказано, проходит путь от непонимания к пониманию, от неосознанных предчувствий к сознательной позиции. Но каким многообразным, содержательным, значительным оказывается этот сюжетный ход, если возникает он не как реминисценция литературных источников, а идет от жизни, от ее неповторимости и невыдуманной сложности!

Антифашистский фронт борьбы, сложившийся в Испании, состоял далеко не из одних только коммунистов. Другое дело, что практика борьбы, уроки ее не проходили для многих бесследно, заставляли переосмыслять свои взгляды, прозревать политически, находить иные мировоззренческие опоры. Михай Адам называет себя левым республиканцем. Конечно же, он рискует жизнью, за плату выполняя поручения республиканцев, он отважен, находчив, силен. Но убеждения его молодого друга Мирчи и старшего его товарища, коммуниста доктора Кристи до поры до времени остаются для него «неведомой землей». Сдвинув на столике стопки, он заявляет: «Это единственная армия, которую я с удовольствием повел бы в бой».

Таким он и отправляется выполнять ответственное поручение. По дороге в Лериду оказывается в грузовике, водитель которого — республиканец. Оба попадают в плен к фалангистам. Страшный подвал. Здесь белобрысый паренек бредит по-русски: «Позовите Лизу!..

Откройте люк...» — а когда приходит в сознание, называет себя мексиканцем. Тяжело ранен Пепе Гарроте, водитель злополучного грузовичка. Но Пепе выручает Михая, зная, что сам все равно погибнет. И расстрел состоялся. В эхо растворился залп, а в голове Михая продолжают звучать слова Пепе: «Смерть — глупая штука. Но нет хуже смерти случайной...»

Как живет Михай, ради чего? Ведь и он мог погибнуть, но погибнуть случайно, по недоразумению, ведь он в принципе чужой этим героям, которые гордо стояли под пулями, потому что знали, за что отдают жизнь, что их смерть еще не означает смерти их дела. А Михай? «Нет хуже смерти случайной...» Вот мгновение переворота в самосознании героя, окончательно завершившегося новой встречей с доктором Кристей. Митинг и проводы республиканцев на фронт. Разговор в вагоне. Грустное умозаключение Михая: «Лучшие погибают первыми». Уверенный ответ Кристи: «Главное — точка опоры в жизни!»

Поезд под бомбежкой (некий Хенрик, стоя под пулями, стреляет по самолетам из винтовки), смерть доктора Кристи, а иначе — товарища Андрея, члена ЦК Испанской компартии, могила, укрытая республиканским знаменем, — все это довершает процесс духовного и политического возмужания героя.

Он становится рядовым республиканским летчиком. Он ощущает себя братом по духу и по крови тем, в ряды которых так долго не решался встать. Теперь в усталых глазах появилось новое выражение — непреклонной решимости, уверенности, спокойствия человека, знающего, ради чего он живет, и знающего, как ему надо жить.

Выполнив труднейшее задание, Михай торопится обратно в Испанию. Задыхаясь, проваливается в глубоком слепящем снегу, спешит туда, где подкарауливает его новая опасность, спешит на землю, ставшую его духовной родиной, истерзанную, кровоточащую землю, спешит, чтобы спасти любимую...

— Ампаро, я пришел за тобой!..

А ее первый вопрос — о Мирче...

Они еще не знают того, что знаем мы, видевшие рухнувшего на каменные плиты Мирчу... И она не согласна уходить. Пала Барселона, республиканцы сжигают документы. Нужны самолеты, чтобы прикрыть отступление. Но есть только одна машина. В нее садится Михай Адам и летит навстречу последнему мгновению своей трудной и прекрасной жизни...

Дома, на родине, втроем они играли в одной футбольной команде. Все трое погибли — в Испании. И вдруг странный кадр! После того как все истории закончены, сюжетные узлы развязаны, судьбы решены. Мрачный свод заброшенного храма, длинный стол, за которым тяжелые плечистые люди красиво, протяжно поют... Всматриваемся в лица и видим живых Мирчу, Михая, Кристю. Режиссер как бы снова призывает нас оглянуться, пройти мысленно путями его героев, не забыть их, запечатлеть в памяти своей...

Давайте же вспомним ту сцену в начале фильма — в кафе, когда подвыпившие Михай и Мирча выпрашивают у бармена кусок стены и углем один пишет на ней: «Может быть, это сентиментально, но я люблю тебя». А другой добавляет: «Я тоже». Они оба любят Ампаро, но победительный Мирча не оставляет у друга никаких сомнений в том, кто имеет больше прав на эту девушку. И Михай как бы отходит в сторону, созерцая и оберегая эту любовь. Треугольник? Да. Но без ревности. Настолько велика духовная красота этих молодых людей, такое моральное здоровье им присуще, так они внутренне тактичны, гуманны, цельны, что мы, зрители, воспринимаем характер их отношений с какой-то трудно объяснимой благодар-

ностью за подаренное созерцание цельности и чистоты. Что творится в сердце Михая, можно только предполагать, но ни тени злобивости в нем, ни намека на ожесточение. Он знает, что любит, и тем счастлив. Лишь бы ей было хорошо, только о ней он заботится. Здесь та же мысль, что выразил однажды Илья Сельвинский:

> В раннем детстве,
> Когда я укладывал куклу спать
> И накрывал ее одеяльцем,
> Мне самому становилось тепло...
> Не понимал я тогда,
> Что это и есть любовь.

Фильм Э. Лотяну переносит нас в сферу высоких чувств, прозрачных и благородных эмоций. В глубоком родстве, нераздельности оказываются самые передовые идеи века и самая здоровая, гуманная мораль.

И вообще, надо заметить, что картина «Это мгновение» сильна в тех своих частях, где рука автора сразу прикасается к лезвию проблемы, где зрителя без отвлечений приближают к самому существу мысли, к идее произведения. Этим отличается особенно вторая половина картины. Первая же с некоей искусственно нагнетаемой неопределенностью, когда с заметным опозданием начинаешь отличать главное от второстепенного, порой создает ощущение некоторой рыхлости. Может быть, я ошибаюсь. Но даже если и прав — в основе своей фильм органичен и целен. Э. Лотяну режиссер молодой, ему, естественно, многое хочется попробовать даже из того, что уже попробовали другие, временами он слишком откровенно любуется тем, что у него в кадре все так четко организовано — процесс естественный и объяснимый. Важно, что при этом художник, преодолевая стоящие перед ним трудности, сумел не потеряться, а решительно и дерзко заявить о своей самостоятельности в главном, в решающем, сумел создать произведение, волнующее своей искренностью и благородством.

В заключение о двух лучших, на мой взгляд, сценах, оказавшихся для фильма ключевыми как в идейном его звучании, так и в эмоциональном. Прежде всего — клятва интернациональных бригад. В замкнутом круге казармы, на ее внутренней площади построены батальоны. Респонсабли произносят клятву — каждый на своем языке. И каждый батальон повторяет эти гордые слова: «За свободу Испании, за свободу на целом свете, за нашу и вашу свободу!..» Панорама напряженных лиц, суровых глаз, руки на оружии, широко и решительно развернуты плечи. И все — в овале здания, в каменном кольце, этом отдаленном символе грядущей трагедии... Вот движутся в марше они с площади на улицу, входят под темную арку, тень закрывает лица, как бы проглатывает их, и — опять свет, солнце, лица, жизнь...

И вторая сцена. Митинг на вокзале. Капитан Кристя произносит речь. Режиссер крупно подает личность, героя — мудрого, страстного, безмерно решительного, бесконечно уверенного в правоте своих слов. Как брошенные во врага гранаты, взрываются его фразы о единой антифашистской армии, о том, что рано или поздно фашизм будет разбит. «Каждый из нас будет рад умереть за тебя, Испания!.. — восклицает он. — Мы готовы отдать тебе то, что неповторимо, — нашу жизнь!» Великая пролетарская солидарность привела сюда этих людей. Они поклялись бороться до конца. Они сдержали клятву. Только пение «Интернационала» могло достойно завершить эту речь.

И «Интернационал» гремит над площадью...

Бедная Лиза...

Н. Игнатьева

«Ж а ж д а н а д р у ч ь е м». Сценарий Ю. Эдлиса. Постановка Ю. Калева и К. Осина. Оператор В. Шейнин. Художник А. Лебедев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор О. Буркова. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1968.

Когда моя дочь была еще в дошкольном возрасте, мы смотрели с ней какой-то детский спектакль. Актеры старательно ставили все точки над «и», «разжевывали», «нажимали», недооценивая возможности детского восприятия и полностью разрушая всякую иллюзию достоверности происходящего. Дочь глядела на сцену равнодушно.

Спектакль кончился, я спросила, понравилось ли, она вежливо ответила: «Не очень» — и добавила: «Ведь все это не по правде. Понарошке». Ребенку хотелось поверить во «всамделишность» театральных героев и обстоятельств, а на сцене все делалось для того, чтобы эта вера не возникла — исполнители «работали на публику», бутафорскими выглядели чувства и поступки персонажей. Да и сам спектакль режиссер выстроил так, что в нем невозможна была атмосфера подлинной жизни: фронтальные мизансцены не располагали партнеров к живому общению, герои обращали свои реплики прямо в зал и т. д. Действительно, события развивались «не по правде — понарошке»...

Первую «рецензию» своей дочери я вспомнила в связи с явлениями, казалось бы, иного рода. С фильмами, авторы которых стремились убедить зрителей, что показывают «жизнь, как она есть», в ее обычном повседневном течении, в тех самых неприкрашенных буднях, из коих и слагается действительность. На экране и в самом деле были точно такие жилые домики, к каким привычен наш глаз в жизни, появлялись буровые вышки и метеостанции, в существовании которых не было оснований усомниться, пробивались через снега и болота настоящие автопоезда; люди бурили промерзшую землю, передавали метеосводки, варили уху, сражались в домино, пели под гитару веселые и грустные песни... И спорили о том, где искать нефть, и вступали в конфликт по вопросу о смысле бытия... И все-таки это было «не по правде — понарошке». Действию как раз не хватало естественной непринужденности, раскованности, свободы. Слишком видны были старания авторов создать ощущение «натуральности» происходящего, расставить необходимые «знаки» современности. Экранная жизнь если и сохраняла какие-то внешние приметы реальной действительности, то явно утрачивала ее истинную сложность. Надуманными выглядели терзания Марата Юртова из фильма «Там, где длинная зима», искусственно нагнетались трудности и невзгоды маленькой радистки Ани («От снега до снега»), наслаивались стандартно-книжные ситуации в фильме «Три времени года».

На пустом месте создавалась и «философия» картины «Жажда над ручьем»: авторы верно уловили проблему, но не сумели сделать ее источником интересных, глубоких размышлений, которые бы вызывали ответное желание додумывать дальше, искать новые решения поставленного вопроса. Фильм являет собой пример того самого натужного искусства, которое мимикрирует «под жизнь», маскируется «под серьез», возводит элементарное и внешнее в ранг многозначительного глубокомыслия.

Пейзажем, снятым с вертолета, открывается фильм: северная тундра, далекий, необжитый край. Заставка, очевидно, рассчитана на то, чтобы подчеркнуть мужество, стойкость человека, самоотверженно работающего в этих суровых местах. Человека зовут Леша. Он гидролог. Вот что говорит он о своей профес-

сии: «Осадки, паводки, водный режим, уровень — все в наших руках... Мы, как геологи,— всюду приходим первыми». Это, пожалуй, все, что мы поначалу узнаем о герое.

Известна, правда, еще и такая деталь: Леше трудно справляться со своими обязанностями одному, без помощника. Едва мы собираемся посочувствовать Леше, как помощь приходит — девушка в модной куртке, джинсах и кокетливо повязанном платочке отныне будет рядом с Лешей, под одной с ним крышей в маленьком, тесноватом домишке, где придется пережить им и весенний паводок, и короткое северное лето, и осеннюю непогоду, и зимние бураны.

Так действие фильма сосредоточивается на двух героях, они держат сюжет, их отношения определяют развитие событий. Значит, основной задачей, которая стояла перед создателями картины, было как можно полнее выявить характеры, углубиться в исследование человеческой натуры, проникнуть в ее суть.

«Девушка самостоятельная... Инициативная... Сама к нам приехала. По зову сердца»,— представляет Лизу Начальник.

Что касается инициативы, то здесь Начальник явно преувеличил, ее Лиза целиком отдает в руки Леши, даже по части приготовления завтрака. А вот насчет «зова сердца»... Тут он, пожалуй, не очень ошибся, ибо пока ничем больше нельзя объяснить появление в тундре вполне современной городской девицы, не имеющей никакого представления о том, куда она попала и что должна здесь делать.

— А там что?

— Геологи живут.

— А там?

— Буровые. На гору уже вылезли.

— Еще вопрос задать можно? Как она называется?

— Кто?

— Ну, должность моя.

— Наблюдатель.

— Наблюдатель. Это что-то вроде диверсанта?..

Можно предположить, что автор хотел придать диалогу немного юмора, но, честное слово, такой юмор недорого стоит, даже если с его помощью сценарист хотел подчеркнуть полное неведение Лизы в деле, которым она должна заняться, ради которого, по-видимому, приехала сюда.

Нам, зрителям, надо знать, почему здесь оказалась Лиза.

Этим, естественно, интересуется и Леша. «Почему ты сюда приехала? — не раз спрашивает он.— Что-нибудь произошло?.. Причина ж какая-то была. Не без причины же?»

Но Лиза уклоняется от прямого ответа. И тогда, вслед за Лешей, начинаем строить догадки мы. Перебрав несколько вариантов и не найдя им подтверждения в фильме, решаем: Лиза, очевидно, появилась в этих краях потому, что киногерои нынче ищут свое место в жизни обязательно в отдалении на сотни и тысячи километров от своего местожительства. Рядом с домом — это неинтересно, неромантично, да и к тому же автору нужно придумывать особый сюжетный ход, искать какую-то коллизию. А вот в сибирской тайге, за полярным кругом, на Дальнем Востоке — это уже принято, узаконено, освоено. Это — м о д н о.

Но кинематографическая мода, мода на сюжеты, ситуации, на ту или иную стилистику неизбежно оборачивается шаблоном, штампом, свидетельствует о банальности, узости мысли, о бедности творческого арсенала и, прежде всего, конечно, о слабых связях с самой жизнью, с ее неповторимой и бесконечно многообразной реальностью.

В фильме, поставленном начинающими режиссерами Ю. Калевым и К. Осиным по сценарию театрального драматурга Ю. Эдлиса, все течет и развивается в

весьма близком соответствии с той драматургической схемой, которую наперед вычерчиваешь на пути героев. Шаблонное сюжетное лекало подсказывает каждый следующий шаг.

...Они работают вместе. Вместе мокнут под дождем. Вместе смотрят в туманное небо, провожая улетающих на юг птиц. Чувствуешь: должно произойти что-то, что еще больше сблизит героев. И оно происходит: Леша занозил руку, Лиза вынимает занозу. Крупным планом — «руки Лизы, вынимающие занозу из Лешиной руки», крупно — лицо Леши, который смотрит на Лизу. Долгий взгляд...

Пришло чувство. Героям придется его проверить в разлуке, поскольку Начальник отправляет Лизу на другой пост. Лиза будет вспоминать о Леше в лодке, на озере. Леша думает о Лизе в лесу. И вот уже героям окончательно ясно, что они друг без друга не могут. А у нас, зрителей, такой ясности нет, нам, грешным, хотелось бы понять, что же соединило этих людей, какие духовные нити протянулись между ними. Тем более что до сих пор мы совсем немного узнали о молодом гидрологе и его помощнице.

«Жажда над ручьем». Лиза — Т. Совчи, Леша — А. Павлов



Однако похоже, что у Лизы и впрямь серьезное чувство — она готова пойти на все для любимого:

— А хочешь, я не буду курить?

— А хочешь, я обед сготовлю?

Но не только к приготовлению яичницы возникает такой бурный порыв у героини. Она готова к исповеди — к рассказу «про старую жизнь».

Мы наконец получаем возможность познать мотивы, которые привели Лизу сюда, на Север, узнать ее, так сказать, запросы...

«Мне раньше все казалось, да и сейчас в общем кажется, что самое главное будет еще впереди. Завтра, послезавтра, через год. А получилось... Завтра то же самое, что и сегодня, послезавтра то же, что и завтра, и через год то же самое.

...Кончила школу, пошла на работу. Каждый день одно колесико монтировала. Дом, работа, опять дом. Танцы в клубе... Одни и те же мальчики каждый вечер».

Слушаешь этот барбновский монолог наизнанку и думаешь: «Бедная Лиза! Какая у нее была неприглядная жизнь!» «Кончила школу, пошла на работу...» — скучно, не правда ли? И на работе зеленая тоска — «каждый день одно колесико монтировала». И уж совсем страшно подумать: «Одни и те же мальчики каждый вечер»!

Нам не хотелось бы иронизировать, но, к сожалению, монолог написан так, что невольно к тому вынуждает. Однако, если говорить серьезно, самоощущения Лизы дают немаловажный повод для раздумий, для того, чтобы с остротой и значительностью поставить Лизин вопрос, как вопрос жизни, дальнейшего существования, выбора пути.

Ведь нечто подобное в самом деле испытывают восемнадцати-девятнадцатилетние сверстницы героини. В пору юности нередко появляется чувство неудовлетворенности: не сложилась еще судьба, однообразной кажется повсе-

дневность... И можно понять Лизу, ее стремление «бежать, не зная куда»: «Я себе представила... а если всю жизнь так (шутка ли сказать — «одно колесико», «одни и те же мальчики». — *Н. И.*). И ничего другого не будет»... Да, тут любая случайность могла повернуть судьбу Лизы. Ею оказалась газетная заметка о «жемчужине Севера — Хантале».

Такая случайность могла не просто перенести Лизу в северные широты, но и наполнить высоким смыслом ее жизнь. Следовательно, повторим еще раз: авторская исходная позиция верна, все дело в том, куда и как пошли дальше создатели фильма, к чему привели свою героиню.

«Жажда над ручьем». Название раскрывает замысел, смысл фильма. Не мучайся жаждой над ручьем, пей из источника, смотри и находи прекрасное в окружающей тебя жизни... Этот урок авторы стремились извлечь из киноистории. Но надо было показать поток — живой, интересный, содержательный мир, мимо которого проходит, не умеет ценить, пользоваться его богатствами наша героиня. Что же в фильме?

В Хантал Лиза приезжает разочарованная обыденностью, в поисках «необыкновенности». Удастся ли ей здесь найти эту «необыкновенность» обыкновенной жизни?

Суровая северная природа. Но, наверное, и в этой суровости есть своя привлекательность, красота, которую нельзя не заметить, не опоэтизировать. А на экране сменяют друг друга тоскливо-однообразные пейзажи. Льет дождь. Метет снег. Воет пурга... Однообразна и работа, показанная авторами точно так же, как выглядела она в воспоминаниях Лизы о прошлом, — не чувствуешь ее важности, необходимости, не видишь удовлетворенности трудом. Люди? Они или безлики, или весьма примитивны в своих взглядах, поступках, намерениях.

Вот делится своей неудачей рабочий Гриша:

— Ездил я нонешней весной в отпуск. Разные там Сочи, Мацесты. Думал, молодую привезу...

— Чего ж ты не привез?

— А шут ее знает.

— Подхода не имеешь.

— Да подход как раз был. Тысячи три при себе новыми имел.

Готовится к свадьбе Лиза. Ее наставляет продавщица Оля:

— У тебя фата есть?

— Нет.

— Вот. А мой Иван мне купил и платье и фату... Знаешь, что я тебе скажу? Мужика надо с первого дня в руках держать. Потому что потом он тебе все равно на шею сядет.

А позже Оля рассказывает о своей семейной жизни:

— Мой Иван недавно пришел навеселе. И стали мы с ним пельмени делать. Слово за слово, слово за слово, как начал он в меня пельменями кидать! Вся голова в тесте. Потом сам же мне голову отмывал.

Я не против деталей и подробностей быта и не собираюсь тянуть авторов к «возвышенному» изображению действитель-

«Жажда над ручьем»



ности, но почему-то создателей картины привлекли очень мелкие, мещанские подробности, и только в них предстает жизнь Хантала — убогим выглядит духовный мир людей.

И в избраннике Лизы — Леше зрителям также не удается открыть человечески богатую, интересную личность, общение с которой способно по-новому окрасить жизнь, по-иному повернуть судьбу героини.

Хотя Леша и говорит о том, как привлекателен труд гидролога, слова эти сухи, и это только слова, потому что само дело, каким оно показано в картине, не может выразить той любви к профессии, какую должно подразумевать в герое.

— Что ты пишешь все время? — не раз спрашивает его Лиза.

— Да так... Ерунда,— неизменно отвечает Леша, хотя пишет он научную работу, которой, следует думать, дорожит, в которую вкладывает всего себя. Правда, о заветном иногда так и говорят — нарочито небрежно. Но должна же хоть когда-нибудь по-настоящему прорваться увлеченность Леши своим делом, любовь к нему!

А когда Лиза скучает, мечется, Леша обращается к ней с такой нравоучительной стереотипной тирадой, что даже сам спохватывается: «Прямо лекция от общества «Знание».

«Теперь ты, с тобой все иначе!» — торжественно провозглашает Лиза, обращаясь к мужу. Но в ней ничего, по сути, не изменилось. Снова она не находит себе места. Снова терзает себя вопросами: «Зачем здесь?», «Зачем вообще все?»... И плюет — в буквальном смысле — на работу, которую пишет Леша, и взрывается в истерике, и с ожесточением рвет исписанные листы...

Нравственная проблема, заявленная в фильме, давала интересные возможности решения, при условии, конечно, что сценарист Ю. Эдлис пойдет по пути, подсказанному всегда сложным течением жизни. К сожалению, автор сценария довольствовался поверхностной трактовкой темы. Определил драматическую коллизию, обрисовал ситуацию, но не решил ту задачу, которую ставил перед собой, не исследовал психологическую сущность характеров. Потому неудовлетворенность Лизы выглядит на экране пустым капризом, каким-то томлением, блажью даже. Серьезная жизненная коллизия оборачивается чуть ли не фарсом и уж во всяком случае лишается подлинного драматизма.

Скучно в Хантале бедной Лизе со скучным Лешей. Некуда приткнуться им и в городе, куда супруги приезжают развлечься. Кругом только снег.

«Крупными хлопьями валит снег».

«Стоят у кинотеатра засыпанные снегом люди».

«Снег идет».

«В снежном тумане проезжают автобусы».

Да, действительно, на Севере обильно идет снег — падает крупными хлопьями, застилает все снежным туманом. Но в фильме это не просто отражение определенных метеорологических условий, а некий символический образ, подчеркнуто-многозначительный, создающий тоскливую «атмосферу».

«Жажда над ручьем»



Итак, ничто не радует Лизу. Нет ручья, из которого могла бы испить героиня.

Но тогда как же быть с замыслом фильма, с его философской проблематикой, на которой явно настаивает сценарист? Как примирить «правильного», с точки зрения авторов, героя и «заблуждающуюся» героиню? На оба эти вопроса сценарист отвечает банальным — до смешного — сюжетным ходом. В одно туманное утро Лиза, которую начинают одолевать новые психологические терзания — «Люди должны друг другу что-то давать. Обязательно должны. А у меня нет ничего, ты это поймешь рано или поздно»,— покидает Лешу и спешит на шоссе, чтобы уехать с попутной машиной.

Вот тут-то и приходит к героине «открытие смысла жизни». Само приходит, искать ничего не понадобилось.

Навстречу Лизе движутся тяжело груженные машины, и рабочий протягивает ей, отчаявшейся, кусок руды с радостным восклицанием: «Доколупались таки, доковырялись!.. А считали — бросовая буровая... Закрыть хотели...» «Не зря хлеб едите»,— откликается водитель грузовика.

Бросовая буровая дала руду. В фильме сообщение об этом событии не просто житейский факт, а символический образ. Он должен объяснить, разумеется, заранее угаданное нами возвращение Лизы к Леше, тот благополучный финал, которым венчают картину авторы.

Итак, создатели фильма, как им кажется, довели историю Лизы до ее логического завершения. Свели концы с концами. Поставили необходимую для себя точку. Но что дает этот «хэппи-энд»? Закономерен ли, органичен он в фильме? Есть ли в нем общественный, нравственный смысл?

Нас хотят уверить, что Лиза вдруг поняла главное. Что она наконец поверила во что-то, увидела цель жизни. Но если ей было так противно «колесико монтировать», если так тяготило ее пребывание в Хантале и не смогла она увлечься новой работой, если, наконец, и с Лешей не сумела найти счастья, то почему случайная встреча на дороге, радость незнакомых людей — та радость труда, мимо которой Лиза проходила, зажмурившись, вдруг все изменила, перевернула в ее сознании? Нет, все это нельзя принять всерьез как художественно обоснованную причину нравственного перелома героини. Не подготовлена к такому психологическому повороту бедная Лиза.

Нет, снова с нами говорят «понарошке», усиленно создавая видимость «проблем» и делая мину глубокомыслия. Подменяя истинные сложности жизни надуманными. Показывая вместо объективной картины действительности нечто скучное, бесцветное. Стоило ли изображать подобный «урок жизни», если он не выходит за рамки пустой декларации, если то, ради чего героиня бросилась «на край света», выглядит столь уныло и неприглядно?

Обидно, что на картине стоит марка «Мосфильма». Что молодым режиссерам, у которых, конечно же, с дебютом связано много надежд (хочется верить, что они, эти надежды, сбудутся в самом ближайшем будущем) и которые пытались вырваться к просторам реальной жизни, к живым проявлениям человеческих чувств, в целом все же не удалось преодолеть барьеры бедной по своей сути драматургии. Что такие невыразительные роли достались молодым актерам Т. Совчи и А. Павлову. Что, наконец, сценарий Ю. Эдлиса — а недостатки его не случайны, они свойственны и некоторым пьесам драматурга — не настожил вовремя редакторов, художественный совет студии.

Жажда хорошего, по-настоящему современного, умного фильма осталась неутоленной.

На подступах к Леонову

К. Рудницкий

«Барсуки». Сценарий Леонида Леонова. Постановка В. Рыжкова. Режиссер Л. Ишимбаева. Художник В. Челышев. Операторы: И. Доминикян (1-я серия), Б. Ревич (2-я серия), В. Каценс (3-я серия). Композитор Ю. Чичков. Редактор Г. Энгеева. Центральное телевидение, 1968.

При всей огромной популярности писательского имени Леонида Леонова почти всякий раз, когда к искусству автора «Барсуков» обращаются мастера театра или кинематографа, возникает опасение, что искусство это останется не вполне и не до конца понятым. Чаще всего на сцене или на экране Леонов раскрывается в одной из двух наиболее явственно видимых его ипостасей — либо как великолепный, неотразимо точный в подробностях, дотошный и страстный бытописатель, либо как широкий и современный мыслитель, тяготеющий к интеллектуальной нагруженности и даже перегруженности каждой из коллизий, возникающих под его пером.

Все это есть у Леонова. Щедрость и живая сила быта в его творениях бесспорны, и точно так же никакому сомнению не подлежат ни острота, ни смелость леоновской мысли. Причем быт, когда речь идет об искусстве Леонова, надлежит понимать очень широко — не только как вещественный антураж, окружающий его персонажей, но и как реально ощутимое дыхание времени, в котором они живут, как притяжение пространства, в котором они действуют. Их быт — сама Россия, увиденная в пору драматических изломов истории. Что же касается мысли Леонова, философии его произведений, то здесь интересны не только главные направления, по которым движется его интеллектуальная энергия, не только основные и самые резкие идейные конфликты, но и, быть может, менее энергично высказанные, но не менее существенные аспекты исследования всякой проблемы, непременно обретающей у Леонова многозначность и внутреннюю противоречивость, свойственные ей в самой действительности.

Конфликтная ситуация, идейное решение которой заранее известно и может быть сведено к простоте элементарного назидания, заведомо неинтересна для Леонова. Если он к такой ситуации обращается, то лишь в том случае, когда его воодушевляет задача доказать обманчивость привычно — и легкомысленно! — обозначенной простоты, разоблачить ложную самоочевидность решения.

Писатель сложный, трудный, убежденный в том, что истина ни у кого под ногами не валяется, что поиски ее — процесс мучительный, долгий, изнурительный, Леонов одновременно — и писатель коварный, всегда готовый неожиданно опрокинуть возникшие было у читателя предубеждения и преждевременные выводы, ошеломить его внезапным открытием, целой серией великолепных аргументов в пользу позиции, которая благодушно-ленивому восприятию казалась уже покинутой, брошенной на милость победителя. Это писатель, способный в ином победителе, во внутреннем мире его вдруг увидеть болезненную трещину слабости и неуверенности, предвестье, а быть может, и неизбежность поражения.

Пристрастие к такого рода запутанным и многозначным композициям обязывает Леонова, восхитительного бытописателя и свободного от схематизма мыслителя, быть тончайшим психологом. И эту свою обязанность Леонов выполняет безупречно. Впрочем, вернее всего, он и не чувствует тут никакой специальной обязанности. Психология леоновских персонажей вполне естественно и как бы сама собой непроизвольно возникает из образа их жизни, из того, что условно можно

назвать их бытом, и столь же естественно освещается беглым, колеблющимся на ветру времени жарким огнем авторской мысли.

Но люди театра и кинематографа, как правило, побаиваются углубляться именно в эту сферу леоновского таланта. Можно подумать, что их отпугивают отблески пламени Достоевского, заметные в леоновском огне. На сцене и на экране персонажи Леонова почти всегда неуловимо упрощаются, выпрямляются — за ними бывают сохранены прикрепленность к месту и времени действия, основная идейная функция. Одновременно они «освобождаются» от своих смятенных или жестоких, возбужденных или расслабленных душ и — почти неузнаваемые — поступают на конвейер, серийно выпускающий условно «отрицательных» или условно «положительных» героев. Телевизионная постановка «Барсуков», предпринятая недавно режиссером Виктором Рыжковым, оказалась интересна прежде всего потому, что инерция «выпрямления» леоновских образов была тут если не преодолена, то, по меньшей мере, заторможена. Крестьянская драма времен гражданской войны открылась поэтому в некоторых новых, неожиданно актуальных и существенных аспектах.

Сразу же заметим, что хотя работа В. Рыжкова находится где-то на полпути между театром и кинематографом, нас интересуют прежде всего возможности киноискусства, которые тут если не реализуются, то хотя бы угадываются. Само промежуточное положение телевизионного спектакля на грани двух искусств побуждает задумываться о тех широких перспективах, которые обещает и предвещает проза Леонова ближайшему будущему нашего кинематографа.

Телевизионный спектакль — вполне возможная вещь, когда он играется по сценарию, специально для этой цели написанному. Телевизионная постановка, основой которой, как это случилось с «Барсуками», становится проза, пусть даже некогда самим автором переложенная на язык сцены, — явление весьма и весьма ненадежное. Там, где театр способен многое восполнить и возместить остротой непосредственного, живого контакта актера с публикой, — там телевидение располагает другими, не менее заманчивыми возможностями. Оно в состоянии вернуть прозе ее протяженность во времени, ее подвижность в пространстве, полностью восстановить в правах авторский комментарий к поступкам и речам персонажей. Оно, телевидение, вовсе не обязано, подобно театру, подолгу задерживаться в том или ином месте действия и резать текст большими ломтями театральных «картин» или маленькими ломтиками театральных «эпизодов». Другими словами, телевидение, воплощая прозу, может пользоваться и пользуется (правда, еще робко) всеми преимуществами кинематографа.

Тем не менее компромиссный и ущербный — для прозы! — гибридный жанр телевизионного спектакля продолжает существовать и прятаться в интерьерах... Ибо съемки вне павильонов, как правило, постановщикам телеспектаклей не по карману, «натура» для них — недостижимая мечта.

«Барсуки», которые в чтении сперва приносят с собой всю неповторимую атмосферу улочек и переулков знаменитого московского Зарядья, где «жизнь течет крутая и суровая», похожая «на медленное колесо, но все спицы порознь», где Леонов слышит и «повизгивающий плач шарманки», и «семейственную воркотню» голубей, и вечерний благовест, — «Барсуки», которые затем надолго погружают читателя в «метельную мороку» лесного мятежного лихолетья, — конечно же, много теряют, когда их драматизм, диковатый и взбудораженный, упрятывается под спокойные потолки павильонных интерьеров. Леоновская

«Барсуки».
Антон — А. Кочетков



Антон—А. Кочетков, Семен—Л. Золотухин



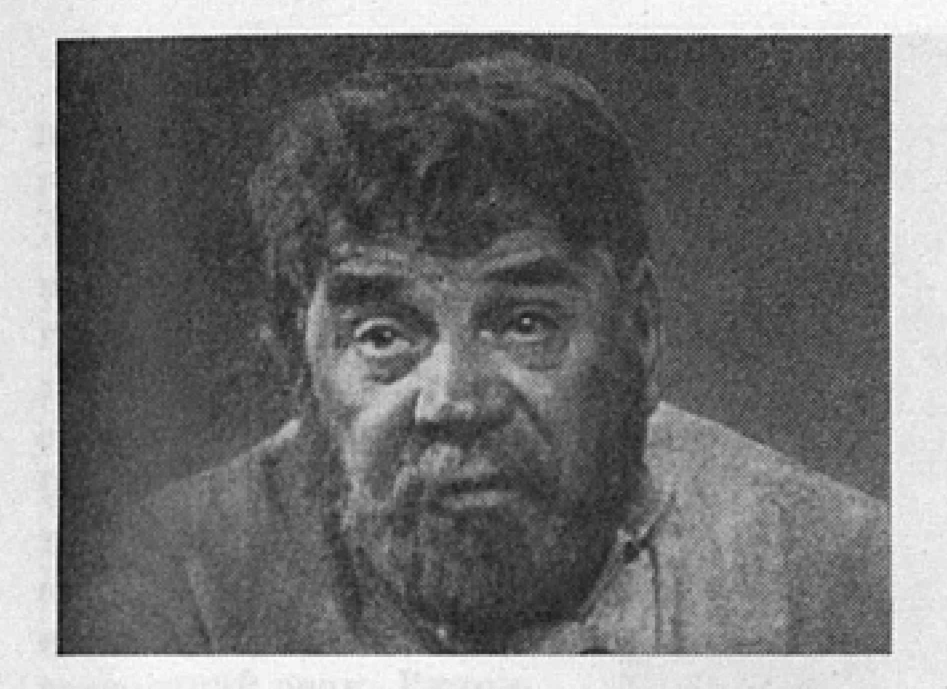
проза тянется на волю, на улицу и в чащу лесную, в дождь и в метель, она и промозглая, и вьюжная, и бурная... А скупость и бедность формы телевизионной постановки предписывают ей комнатную замкнутость и комнатную же успокоенность.

Если уж взглянуть на леоновскую прозу с высоты Останкинской башни, то сразу станет ясно, насколько более благоприятна была для Леонова вольготная форма телевизионного фильма... В. Рыжков это чувствует, он кое-где пытается выйти из интерьера, выстраивает маленькие проходные эпизоды то возле паперти одной из церквушек Зарядья, то в весьма приблизительном, театральном лесу... Но эпизоды эти редки, короткометражны и выполнены с такой мерой производственной экономии (чтобы не сказать — нищеты), что воспринимаются лишь как намеки на совсем иные, куда более привлекательные средства выразительности, увы, недоступные режиссеру телеспектакля. Весь роман — вопреки самой природе его — размещен в комнатах, трактирных или жилых, деревенских или городских, в станционных помещениях и в лесных партизанских землянках («зимницах»), которые выглядят противоестественно большими: их масштабы искусственно увеличены, чтобы выгадать побольше места и получить простор для мизансценировки бурных массовок.

В этих условиях вся тяжесть ответственности с неизбежностью ложится на плечи актеров. И энергия, изобретательность, настойчивость режиссера устремляются в единственную сферу, где остается еще надежда Леонова понять и Леонова выразить: в сферу работы с актерами. Отсюда заметная привязанность режиссера к крупным планам. К счастью, многие артисты оказываются на высоте труднейших требований, которые предъявляет к ним автор.

Раньше всего и, возможно, больше всего сказанное относится к А. Кочеткову, исполняющему роль комиссара Антона — роль, в которой более сорока лет назад на вахтанговской сцене с огромным успехом выступал Борис Щукин. Вероятно, соблазн воспроизвести щукинскую интерпретацию роли был велик. Вероятно, и режиссера и актера увлекала мысль наделить грозного «комиссара смерти», сурового носителя большевистской правды тем оптимизмом и теплом, той сердечностью и глубоко запрятанной, но неоспоримой добротой, которой веяло от Щукина. Щукинский Антон был всеведущим, ясным, многозначительно молчаливым. За внешней замкнутостью ощущалась победоносная снисходительность. Щедрый щукинский юмор изнутри согревал твердые черты комиссара. Несомненно, что для своего

Савелий Петрович — А. Грибов



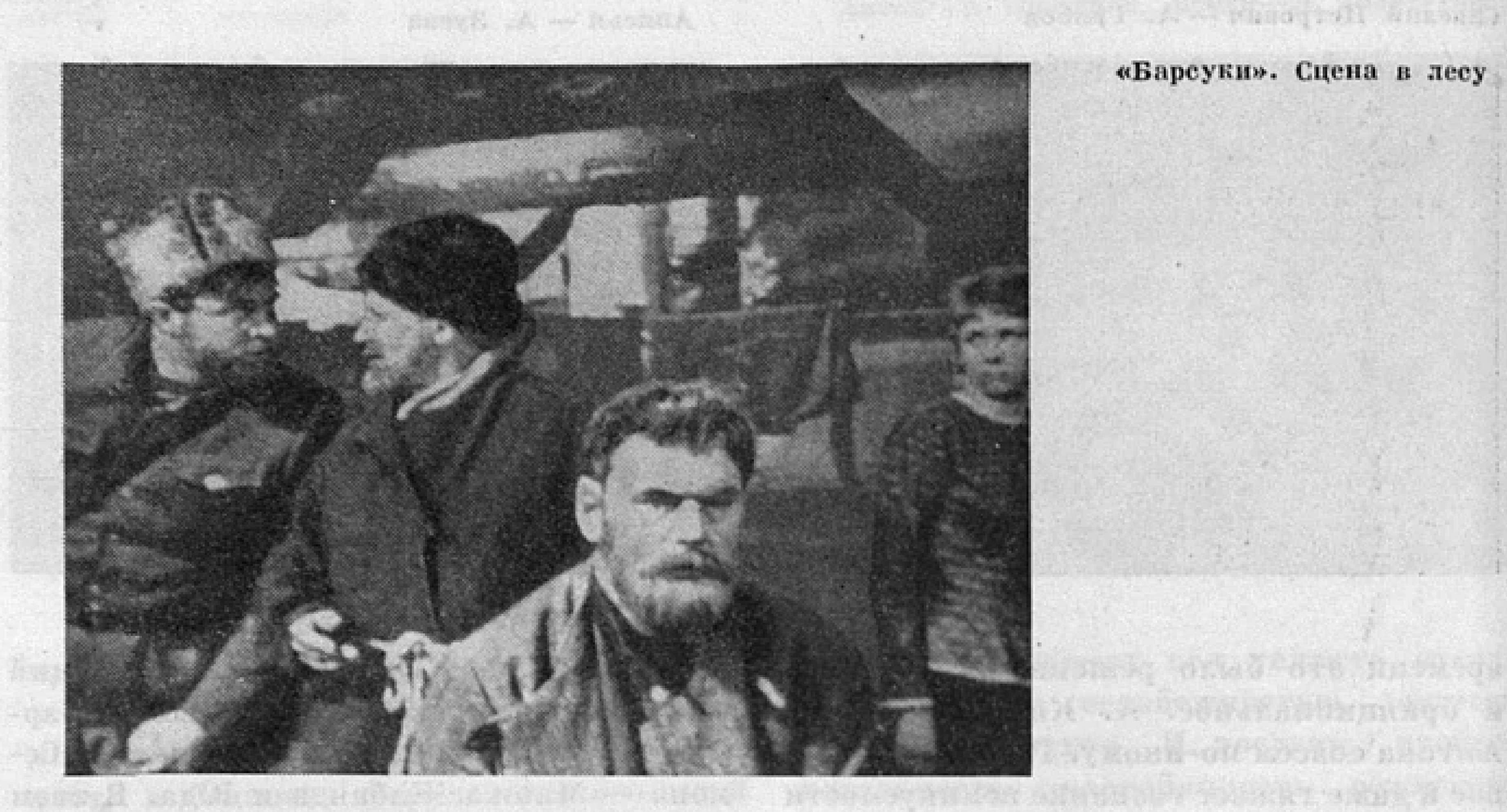
Анисья — А. Зуева



времени это было решение безупречное и принципиальное. А. Кочетков играет Антона совсем по-иному. Глубинное, веское и даже тяжкое сознание неминуемости своей победы, торжества того дела, которое он защищает, — для артиста только первое и, конечно, необходимое условие существования в этой роли. А. Кочетков приносит с собой и внятную подробность социальной, биографической характеристики: конечно же, его Антон — пролетарий и большевик. Человек этот, чуть сутуловатый, длиннорукий и узкоплечий, без сомнения, многие годы провел у станка, прошел мрачную школу тюрьмы и ссылки. Но все это — как и наружное спокойствие Антона, как и огромная внутренняя сила его — интересно лишь потому, что видишь, какая тревога в его умных темных глазах, какая в них горечь. Глубинным подтекстом победительной роли оказывается боль. Трагедия «Барсуков», трагедия взаимного непонимания, подчас уводившая под знамена какого-нибудь Антонова или Махно обманутые массы земледельцев, хлеборобов, — трагедия эта сгустилась в образе комиссара, каким сыграл его Кочетков, в неохотной медлительности его движений, в ощущении неизбежной, несомненной, справедливой и все же тягостной для него победы.

Три фигуры наиболее резко противопоставлены Антону в «Барсуках»: его родной брат Семен, возглавляющий крестьянское движение «зеленых», «барсуков», и ближайшие сподвижники Семена — Мишка Жибанда и Юда. В этом триумвирате вожаков восстания, истоптавшего, по выражению самого Леонова, «не только мужиковские поля, но и мужиковские сердца», согласия нет. Не потому только, что все трое охвачены страстью к одной женщине и каждый любит ее по-своему, на собственный манер, самой окраской чувства полностью выражая свою человеческую суть, — а потому, что несогласие между вожаками предопределено внутренним разладом и разбродом всего движения. Взаимное их недоверие выдает напрасность, неясность целей и обреченность бунта.

К сожалению, центральная фигура этого лесного триумвирата — Семен, крестьянский правдоискатель, вдохновитель и идеолог всего движения — выглядит смутно. У Л. Золотухина, играющего Семена, самая протяженная и самая обстоятельная роль во всей инсценировке. Следовательно, совсем не проста была задача верного распределения актерских сил на длинной дистанции роли. Золотухин с самого начала играет некую душевную анемию. Даже в тех сценах первой части, где Семен бушует и «козыряет», громко скандалит в трактире, отстаивая свои права на Настю, и когда вокруг него «шум, звон стекла, визг»,



«Барсуки». Сцена в лесу

когда он, сокрушив богатого жениха, самодовольно говорит: «Больно уж рожа мягкая. Даже руке приятно», — даже тут артист демонстрирует свою умеренность. Сдержанность сопровождает Золотухина постоянно. В результате весь путь Семена оказывается только обозначенным. В таком Семене нет ни дерзкой властности, ни внутреннего огня веры в свою мужицкую правду, ни яростной воли к победе, ни смертельной боли поражения.

Леоновский Семен подхвачен крестьянским бунтом, но — силой своего темперамента, энергией взбаламученной и необузданной души, разлетом мысли, выскочившей из революционной колеи и помчавшейся куда-то с ухаба на ухаб, — сам подгоняет и разжигает бунт. Золотухинский Семен среди «барсуков» только заботливый и постный блюститель нравственной чистоты движения, которое по природе своей чистым быть не может, которое изначально омыто напрасной и ненужной кровью, загрязнено мародерством и грабежами.

Как ни странно, сила и грозная порывистость, бесшабашность мятежа наиболее рельефно выступили в роли Юды, которого играет М. Зимин. У Леонова Юда — самая простая, хотя и страшноватая, с грязнотцой, фигура мужицкого триумвирата. У Зимина же, играющего с подлинно леоновской многозначностью и внезапностью психологических поворотов, даже метаморфоз, это фигура самая сложная, по-своему богатая и полнокровная. Юда — воплощение стихийного, мрачного бунта, не знающего никаких моральных границ, никакого удержу, бунта «бессмысленного и беспощадного». Его личные страсти, грубая похоть, бездумная жестокость воспринимаются как своего рода изнанка, оборотная сторона того романтизма, которым подсвечена в исполнении В. Невинного роль Мишки Жибанды. Невинный играет человека, которому хотелось бы стать Робином Гудом, благородным героем крестьянской войны. Не его вина, а его беда в том, что крестьянская война оборачивается крестьянской трагедией, что сам он, все время порывающийся встать в красивую позу защитника слабых и обездоленных, попадает в положение вожака обыкновенных воров и конокрадов, обирающих только безоружных крестьян.

Крестьянская беда и крестьянская надежда! О ней сказали нам недоверчивые глаза и мягко-уклончивые интонации А. Грибова в роли Савелия Петровича, мужика лукавого и умного, дальновидного и осторожного. О ней поведали истовые причитания и горестные материнские всхлипывания Аниськи — А. Зуевой. Обе эти роли сыграны с тем жадным мастерством, которое, как губка, впитывает в себя и возвращает плавным простонародным распевом звучность и точность леоновской речи. Рядом с этими, бесспорно, наиболее заметными актерскими удачами в исполнении сравнительно скромных ролей должны быть по справедливости названы Н. Колофидин — Стафеев, З. Урусова — старуха Брыкина.

Егор Брыкин, один из самых сложных, смятенных персонажей романа, человек, который в каком-то смысле вобрал в себя весь гибельный драматизм событий, а потому и пал смертью бесславной и тяжкой,—человек этот, несколько обиженный Леоновым-драматургом (ибо в романе тема Егора Брыкина — одна из главнейших, в инсценировке она — боковая и косвенная), возник на экране в чрезвычайно точном и психологически-затейливом актерском рисунке С. Маркушева.

Быть может, слово «затейливый» покажется синонимом вычурности или надуманности. Однако имеется в виду нечто иное. Имеется в виду пристальное внимание к сокровенным движениям души, к потайным ходам мысли, к внезапным и неожиданным, непредвиденным и резким проявлениям человеческой натуры, которые столь существенны для Леонова и которые придают обжигающе-сильное воздействие лучшим образам телепостановки «Барсуки». Иногда это — образы эпизодические, фигуры проходные, но силой актерской проницательности и находчивости они становятся очень значительными. Такова, например, скромнейшая роль помощника начальника станции, которого артист К. Светлов наделил детской простодушностью страха, тихой и беспомощной растерянностью перед лицом «комиссара смерти». Быстро и верно коротенькая роль сказала «о времени и о себе». Живое чувство реальной истории приносят с собой и некоторые персонажи, так сказать, «среднего масштаба»: Дудин — А. Эйбоженко, Быхалов-отец — Б. Ситко, Быхалов-сын — В. Езепов, приказчик Карасев — А. Торопов, Половинкин — Н. Алексеев.

В главной женской роли — роли Насти — выступила молодая артистка Людмила Пашкова. На протяжении двух серий трехсерийного действа Настя пребывает среди «барсуков» в мужском обличье и в мужском костюме под именем Гурея. О том, что она — «баба», да еще и «сладкая», знают только трое вожаков, которые, как уже сказано, борются между собой за ее любовь и ласки. Коллизия, достаточно острая сама по себе, просмакована и разработана режиссером более чем подробно. Беда только в том, что как раз сама по себе эта коллизия Леонова очень мало интересует. Для Леонова она существенна потому, что обнажает внутренний развал и разлад в стане мятежников. Так что усилия актрисы романтизировать Настю, изобразить ее чуть ли не партизанской Надеждой Дуровой с намерениями автора вовсе не совпадают. Воинственный азарт, «души высокие порывы», на которых настаивает актриса, кажутся в мире, Леоновым написанном, по меньшей мере неуместными. В крестьянскую трагедию, жестокую, тяжкую, хмурую, то и дело вступает эффектная стройная красотка в солдатской гимнастерке, но... из светской мелодрамы.

Такого рода происшествий, правду сказать, немного. В тесных границах этого телевизионного зрелища его создатели сумели многое произнести леоновским языком. Многое — но далеко не все. Идейный и эстетический потенциал романа использован лишь частично. И,

главное, о чем думаешь в итоге — это о том, какие огромные, труднопроходимые, но манящие просторы леоновской прозы — «Вор», «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан», «Взятие Великошумска» — открыты для телевидения, для телевизионного, и не только телевизионного, кинематографа. То же самое надо сказать и о «Барсуках».

Ибо «Барсуки» появились на экранах телевизоров очень кстати, в ту самую пору, когда на страницах газет и журналов кипела полемика о поэтизации деревенской стихии. Леоновские «Барсуки» напоминают о том, какой большой кровью в кризисные минуты истории оплачивается надменное противопоставление «праведной» деревни «неправедному» городу и поэтичного проселка прозаическому асфальту. Леоновское «чувство народа» крестьянином не ограничивается, хотя принимает в самое сердце крестьянскую долю. Это чувство вмещало и вмещает поныне и умный труд городского человека — кем бы он ни был, рабочим или ученым. Оно всегда с отвращением отшатывалось от прокисшей, барственной — сверху вниз — псевдонародности.

Такова еще одна причина, по которой хотелось бы, чтобы проза Леонова чаще и полнее являлась нам в образах телевизионного экрана.

Феноменальное...

Г. Башкирова

«Семь шагов за горизонт». Автор сценария Е. Загданский. Консультант — член-корреспондент АПН СССР А. Петровский. Режиссер-постановщик Ф. Соболев. Оператор Л. Прядкин. Звукооператор Л. Мороз. Редактор Ю. Аликов. «Киевнаучфильм», 1968.

Этот фильм сенсационен. Сенсационен? Но ведь это всего лишь научно-популярный фильм! Разве он может быть сенсационным? Оказывается, может.

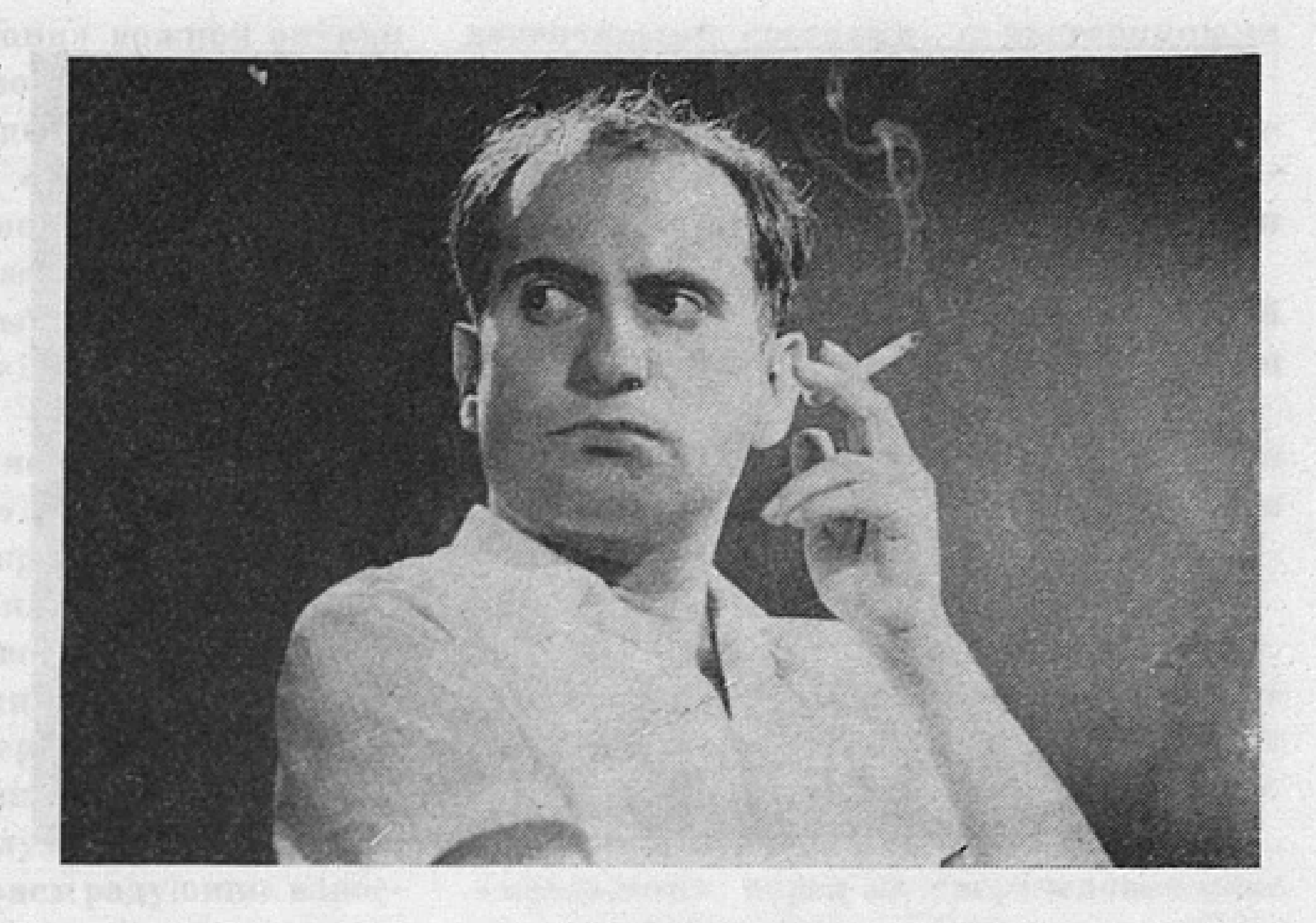
О чем эта картина? Если попытаться определить формально — о тайнах человеческой психики, о нерасшифрованных загадках мозга. Если неформально — о нас самих, о странной лотерее особых способностей. Фильм о тех, у кого феноменальная память, кто видит руками, кто... Конечно же, это сенсация: впервые на экран пришло то, о чем спорят естествоиспытатели и философы, журналисты, случайные очевидцы и читатели. Впервые на экран пришло то, что из года в год занимает полосы научно-популярных журналов и проглатывается читателем мгновенно, с неутолимой жадностью, а потом пересказывается друзьям, сослуживцам, домашним...

Ходят по рукам затрепанные вырезки из газет и журналов с описанием очередного «феномена», и мы вглядываемся в смутную фотографию, пытаясь уловить отблеск чуда, тайны, поселившейся непонятно почему в этом человеке.

И вдруг это на экране. Это — одна из тех нереальных реальностей, которые не увидишь в обыденной жизни.

...Стоит на сцене человек в белой рубашке с засученными рукавами. Хмурится. Улыбается. Думает. Молодой человек. Необыкновенный человек. О необыкновенности его нас не предупреждают заранее. Нас в этом убеждают.

«Семь шагов за горизонт». Гроссмейстер Михаил Таль вспоминает отложенные накануне партии...



Постепенно. Из зала студенческой аудитории ему дают задания. Допустим, посчитать на слух количество слогов в длиннейшем стихотворении. Извлечь корень из названного кем-то числа. Кубический, шестой, седьмой степени. Наконец, огромное число, оно занимает всю доску. Задание «проще простого» — извлечение корня 77 степени... Вот просто так: взглянуть на доску и быстренько посчитать в уме. И дать ответ.

Мы, зрители, становимся участниками редкостного эксперимента. Мы видим обыкновенное лицо думающего человека. Ничто внешние не отличает его от нас... кроме феноменальной памяти. И замираем в ожидании вместе с теми, кто сидит там, в аудитории...

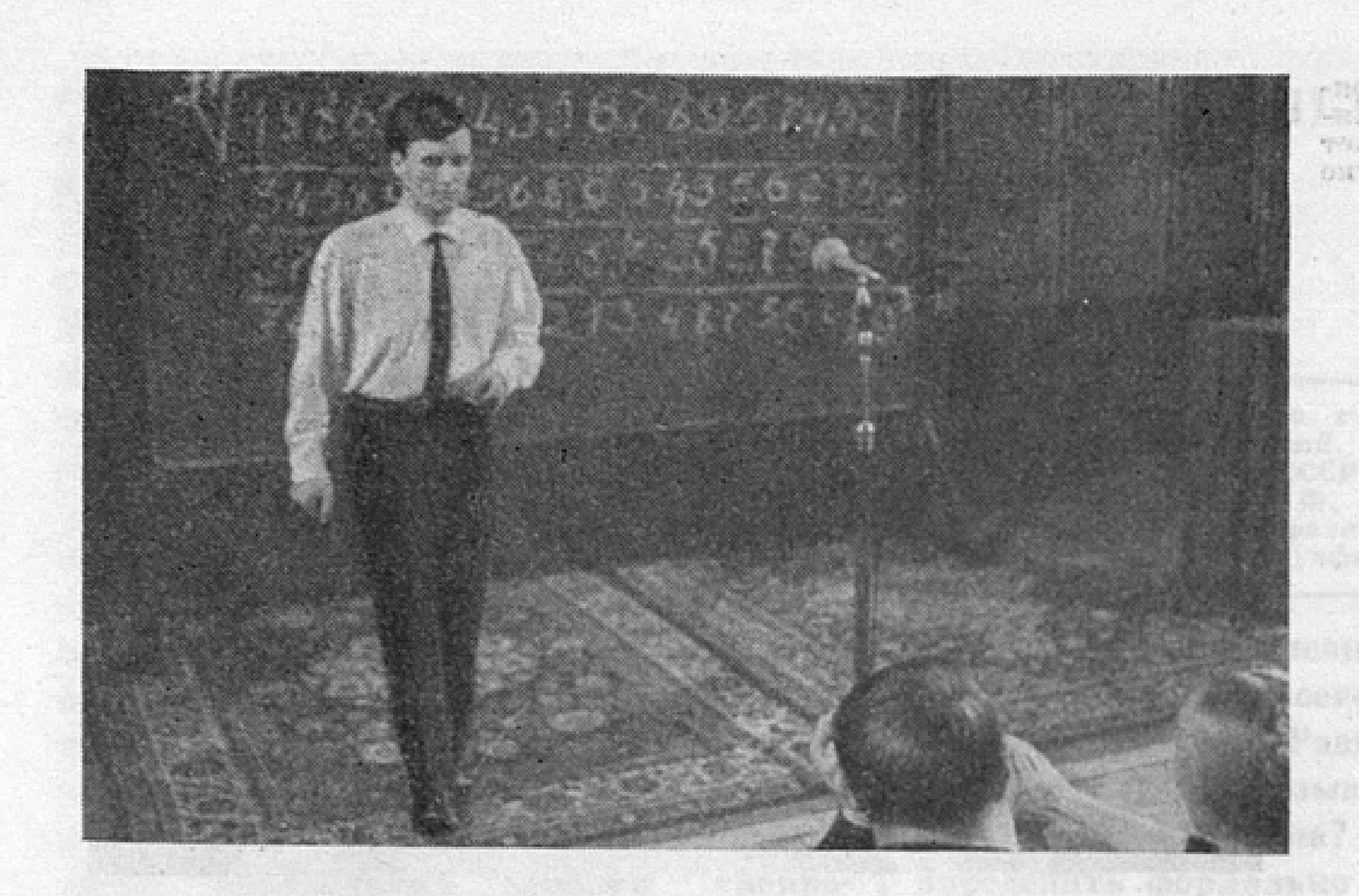
Научный консультант фильма член-корреспондент АПН СССР профессор А. Петровский объяснит нам потом, что такие люди встречаются, правда, очень редко, что у них поразительно развиты все виды памяти, и перечислит эти виды. Короткое объяснение ученого-психолога будет невнятно и похоже на оправдание: «Да вот, приходится признаться, бывает в жизни и такое». Но уместна ли здесь иная форма разъяснения — более наукообразная и обстоятельная? Скорей всего, нет. А собственно почему — нет? Разве это не первейшая задача научного кино — популяризация науки?

И вот тут-то, выясняя простую, но, к счастью, совсем не бесспорную истину — «в чем задачи научно-популярного кино», мы поймем, что появление этого фильма на Киевской студии отнюдь не случайность.

Зачем человек идет смотреть научно-популярные ленты? И не когда-то, а теперь, в 1969 году? Только для того, чтобы что-то узнать. Что его влечет? Рассказ о механизмах памяти, об основах теории относительности, о принципах работы электронно-вычислительных машин...

Да, еще давным-давно, только появившись на свет, научное кино взяло на себя роль популяризатора знаний. Тогда эта роль была, вероятно, единственной из возможных. Ничего другого новорожденный еще не умел.

А сейчас? Сейчас многое изменилось! И творческие возможности научно-попу-



«Семь шагов за горизонт». И. Шелушков извлекает корень 77 степени

лярного кинематографа, и, конечно, его зритель!

И, наверное, у научного кино сегодня, помимо объяснения элементарных знаний, есть еще одна сугубо нравственная задача (которая, кстати, поможет научному фильму выдержать конкуренцию с научно-популярной прессой) — ввести зрителя в удивительный мир науки, приобщить к его сложностям, познать его горечь и оптимизм. И может быть, главное — осознать себя, свою личность в границах этого мира, осознать, как движение идей вторгается в его судьбу.

«Современный научный кинематограф должен быть философским,— сказал мне год назад главный редактор Киевской студии научных фильмов Е. Загданский (кстати, он автор сценария рецензируемого фильма).— Наши фильмы должны помочь осмыслить то, что происходит в науке». И как бы в доказательство протянул тематический план на ближайшие полтора года. Большинство утвержденных сценариев посвящено социологическим и психологическим темам.

«Семи шагов за горизонт» в плане не было. Картина уже снималась. Она оказалась одной из первых в ряду фильмов, открывающих «человеческую» тему в научно-популярном кино. Мне бы не хотелось, чтобы человеческое понималось здесь сугубо утилитарно, только как рассказ о науках, тесно связанных с изучением человека. Создатели фильма «Язык животных» блестяще показали нам широту общего, «человеческого» подхода, позволяющего философски осмыслить практически любой кинематографический материал. Повествуя о повадках рыб, муравьев, обезьян, можно глубоко и тонко рассказать человеку о себе самом, о прихотливости эволюции, о нашем месте среди всего живого и ответственности перед этим живым.

Особенно ясно вспомнился мне успех «Языка животных», когда на экране появились слова «кожное зрение». Кожное зрение, врожденное умение читать руками — столь же древнее, таинственное свойство, как «разговоры» животных между собой. Свойство до сих пор мало изученное, доставшееся некоторым из нас по наследству как атавизм от далеких, давно вымерших предков. И еще мне стало страшно, я испугалась за авторов фильма. Сколько на эту тему уже спорили! Сколько дискуссий отшуме-

ло! Сколько «примадонн» кожной оптики промелькнуло и было свергнуто за последние годы. И ни до чего по сию пору не договорились. «Шарлатанство»,— безапелляционно говорят одни. «Нет, правда»,— утверждают другие. «Видят руками? Подглядывают!» — «Помилуйте, зачем?» — «Для славы».— «Но есть статистика!» — «Ее мало».— «Но есть протокольно зарегистрированные эксперименты!» — «Где?»

...И все это на экран?

Ох, если бы я не знала их так хорошо, если бы никогда не встречала чудо-девочек, видящих руками не только сквозь непрозрачные конверты, а и сквозь стены, сквозь человека, в ультрафиолете и в инфракрасных лучах. Эти девочки, с ребяческим тщеславием радующие взрослых: вам нравится, вы хотите еще, пожалуйста, увижу и сквозь стену!..

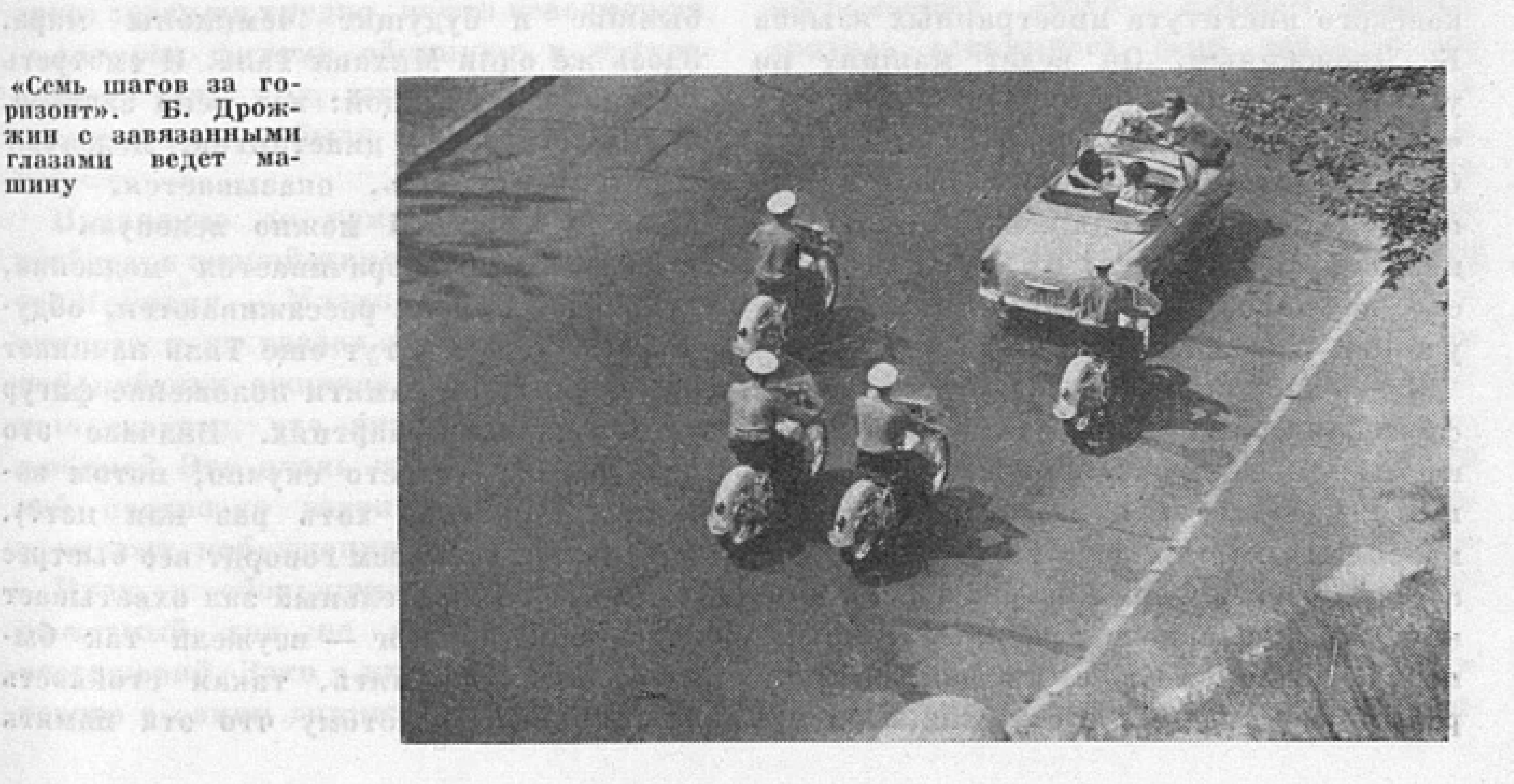
В дни былые ездила я за такими «чудесами» в далекие города и маленькие поселки, где показывали девочек высоким придирчивым комиссиям. Что-то в этих наблюдениях убеждало, что-то отвергалось. Часто от «чудес» не оставалось вовсе ничего. Мы уезжали, оставались дети с судьбой непонятной, с недоверчивыми соседями, с растерянными мамами.

Потом все как будто наладилось. Начались плановые эксперименты. Но привкус сенсационности остался. И остался аргумент: «верю — не верю».

Как же поступит в этой сложной ситуации режиссер? Какую позицию он предпочтет?

...Ни девочек, ни Розы Кулешовой на экране не было. Нам показывали опыты. Испытуемые с завязанными глазами «читали» руками буквы и слова, среди непрозрачных кассет выбирали те, что имеют тот или иной цвет. И споров на экране тоже не было. Зритель видел: идут исследования, ведутся протоколы. Зрителю показывали не самих феноменов, «придыхая» перед их сверхчеловеческими способностями, а «кухню» эксперимента: его обстановку, методику, результаты, их обработку. Зритель убеждался, что все здесь делается всерьез, что колдовством, шаманством, наивной детской фальсификацией тут не пахнет.

Очевидно, эта спокойная интонация была единственно верной в рассказе о сверхсенсации. Ведь это первый рассказ, первая попытка в кино. То, что осталось



«Семь шагов за горизонт». Б. Дрожжин с завязанными глазами ведет машину

за его рамками,— интереснейший человеческий материал. Можно ли было начинать с него? Наверное, можно, но тогда это должен был быть другой, самостоятельный фильм, не ограниченный никакими соседствами.

К сожалению, так удачно выбрав общую тональность эпизода, режиссер и оператор не смогли сохранить до конца скромную манеру изложения. Слишком парадны прически испытуемых и экспериментаторов, слишком белы их халаты и чересчур отглажены костюмы. И все-таки... как бы ни раздражали нас отдельные детали, эпизод заставляет нас волноваться. Он требует нашего соучастия, причем требует очень простым способом: авторы ничего не объясняют нам долго и нудно, они показывают. Они смело вводят в обиход научного кинематографа материал принципиально нового качества — человеческий кинодокумент, киноопыт. Живые люди, уникумы, наделенные редчайшими психическими свойствами, впервые в истории научного кино сами рассказывают нам о себе.

Многие ли из нас видели Вольфа Мессинга? Нас знакомят с молодым его «преемником» — преподавателем Горьковского института иностранных языков Б. Дрожжиным. Он ведет машину по улицам Киева, а голова его покрыта черным балахоном без прорезей для глаз. Он ведет машину вслепую. Лишь на его плече лежит рука сидящей рядом девушки. Она шофер такси. Не сбавляя скорости на поворотах, машина несется по улицам Киева...

Здесь найдена прекрасная кинематографическая форма для рассказа о так называемых идеомоторных актах — способности улавливать и разгадывать смысл малейшего мускульного напряжения другого человека. Форма острая и динамичная. После плавного течения лабораторных экспериментов с кожной оптикой резкий перекид — в суету улицы, в яркий летний день. Только автомобильная, как в хорошем детективном фильме, гонка на этот раз оказывается гонкой за научной истиной.

Еще одна новелла, еще один «шаг за горизонт».

Как рассказать о певце-импровизаторе А. Смогуле?

Режиссер разводит костер, подвешивает котелок, рассаживает вокруг туристов, а за их спортивными плечами переливается огнями панорама ночного Киева. Туристы дают импровизатору темы — он поет о своем военном детстве, о тщете моды, о 1943 годе, о мысе Херсонес.

И — удивительное дело — несмотря на всю искусственность ситуации, эффектную красивость туристского привала в черте города Киева, что-то властно хватает в этом эпизоде за сердце.

...А потом Михаил Таль дает сеанс одновременной игры на десяти досках вслепую. Начало «шахматной» новеллы вызывает невольное сопротивление. Мы уже видели ленту «Шахматисты». Здесь тот же сюжет, те же шахматные страсти. Там — скрытая камера и великолепный монтаж. Здесь камере незачем скрываться — идет эксперимент. Там ходят, волнуются, ломают себе руки бывшие и будущие чемпионы мира. Здесь же один Михаил Таль. И смотреть начинаешь с ленцой: все ясно заранее, чемпион победит дилетантов. Вслепую? Ну и что? Ведь, оказывается, даже править машиной можно вслепую.

Действие разворачивается медленно, подробно. Игроки рассаживаются, обдумывают ходы. А тут еще Таль начинает перечислять по памяти положение фигур в отложенных партиях. Вначале это перечисление просто скучно, потом забавно (ошибется хоть раз или нет?). А Таль тем временем говорит все быстрее и быстрее, и зрительный зал охватывает искренний восторг — неужели так бывает? Такая память, такая стойкость ассоциаций! И потому что эта память

не просто феноменальна сама по себе, а целенаправленна, действенна, работяща что ли — это производит на зрителя особенно сильное впечатление. Неожиданно этот скучный эпизод становится одним из самых впечатляющих в фильме.

И, наконец, самый драматический «шаг за горизонт». Опыты психиатра В. Райкова. Гипноз. Эта новелла у многих вызывает бурное неудовольствие.

В самом деле. Несведущему человеку смотреть на сеанс гипноза неприятно. Да еще в кино. Неприятно видеть милую девушку, изображающую под гипнозом Веру Комиссаржевскую. Неприятно, когда молодой человек, воображая себя Репиным, с неуклюжей галантностью современного студента целует ручки «Вере Комиссаржевской». Неприятно наблюдать, как обыкновенный юноша превращается под гипнозом в «маэстро Рафаэля» и подписывает свой рисунок, выполненный под гипнозом: «Рафаэль 1500 год».

Да, наблюдать потерю человеком собственной воли, превращение его в куклу, марионетку — тягостно. И как бы тонко ни объясняли психологи, физиологи, психиатры секреты гипноза, отрешиться от древнего суеверного ужаса при виде этого зрелища трудно, почти невозможно.

Авторов фильма обвиняют в натурализме: раз, мол, это документальные съемки, можно было сделать все поспокойнее.

Приходило ли кому-нибудь в голову требовать спокойствия от Феллини, когда его Кабирия — Мазина попадала на сеанс гипноза и на глазах у праздной случайной публики оживала, верила, что пришло счастье, что нет обмана, что она любима? Это очень жестокая сцена. На ней построено развитие сюжета: вера в чистые побуждения Оскара.

Итак, в «большом» кино гипноз как сюжетный ход не вызывает никаких возражений. Зато в кино научном, в разговоре о самом гипнозе обнаженная, малосимпатичная правда вроде бы и ни к чему. Не потому ли это происходит, что мы до сих пор привыкли относиться к научно-популярному кино, как к несовершеннолетнему ребенку, которому вовсе не все позволено?

А между тем нам показывают опыты совершенно уникальные. Доктор Райков пробует под гипнозом усилить, «прорвать» внезапным потрясением заложенные в своих пациентах от природы способности, мобилизовав их волю, творческую энергию, сосредоточенность. И человек на несколько минут становится Рахманиновым, Рафаэлем, Репиным. Не откроются ли здесь — пусть в очень отдаленном будущем — какие-то новые методы обучения?

А теперь о начале.

Фильм открывается эпизодом, снятым около Киевского университета.

Вступительные экзамены. Волнующиеся абитуриенты. Экзаменаторы. Родители. Вопросы, ответы. Умные, глупые. Слезы на глазах у девочки с чересчур смелым для серьезности момента декольте... Все это увидят миллионы зрителей. Скрытая камера. Цветная пленка. Слушая вопросы, зритель вспоминает курс средней школы — закон Ома, закон преломления лучей. Слушая ответы, зритель вспоминает свои незадачи по этой части. Каждый переживает свое и готовится к продолжению этой темы. Но не тут-то было. Ему предлагается вывод, довольно неожиданный: «Вот двойки на экзаменах, ну, конечно, ребята просто плохо подготовлены. Но может быть, в этом — первые намеки на общую несостоятельность сегодняшних абитуриентов? Ведь сегодня двадцатый век — лавина информации, информационный взрыв. Может быть, мозг человека подходит к границе своих возможностей?»

И после этих слов начинается собственно фильм.

Нужна ли такая преамбула, не имеющая прямого отношения к его про-

блемам? Кажется, что сюда случайно, по ошибке вмонтирован кусок из другой картины. Картины о чем угодно — о плохой подготовке к экзаменам, например, но только не о проблемах мозга.

Хорошо, что в самих «шагах» нет и следа неудавшегося начала. Фильм сделан жестко, динамично и насыщенно, даже чересчур насыщенно. Каждая новелла — это сгусток проблем, это потенциально самостоятельный захватывающий фильм.

Строгий знаток психологии мог бы упрекнуть создателей картины в том, что тематически в фильме смешаны слишком разные вещи — давно известное, хорошо исследованное, просто замеченное наукой, но до сих пор не объясненное, и совсем новое, загадочное. Может быть, действительно следовало бы себя как-то разумно ограничить?

Эти благие советы были бы настолько же верны, насколько и несправедливы. Авторы фильма сделали первую дерзкую попытку показать «непоказываемое». Их обуяла естественная жадность первооткрывателей. Этой благородной жадностью, может быть, и объясняются просчеты картины.

Предыдущая работа тех же режиссера и оператора «Язык животных» удивительно гармонична, цельна. Она тоже сделана из новелл, но их прочно объединяет (помимо общей темы) и общее ощущение: удивление перед миром, который мы до сих пор не знали и только открываем для себя. В новой картине этого стройного внутреннего единства нет. Она упрямо разбегается в разные стороны.

Зато в ней есть многое другое. И прежде всего — открытие новой темы, темы, как свидетельствует фильм, совсем не противопоказанной научному кинематографу. Поэтому хочется поблагодарить создателей картины за смелость — творческую и чисто человеческую.

Из жизни гигантов

Ю. Трифонов

«Трудные старты Мехико». Авторы сценария и дикторского текста Д. Мамлеев, Б. Федосов, В. Чичков. Режиссеры-операторы Д. Гасюк и Б. Головня. «Центрнаучфильм», 1969.

Спорт — область в чем-то необозримо расширяющаяся, но в чем-то крайне узкая, ограниченная рамками. Расширяется она в одном направлении — рекорды, очки, секунды, метры. Тут происходит непрерывный и головокружительный прогресс, которому не видно конца. (Как раз сегодня прочитал в газете слова Яна Тальтса о том, что тяжеловесы скоро достигнут 700-килограммового рубежа. Это заявление, которое еще пять лет назад показалось бы фантастическим, набрано скромненько и почти потерялось в длинной, скучной статье. А дальше что ж — 800? И где-то вскоре — тысяча? Да разве человеки могут поднимать такие нечеловеческие веса? Как видно, могут!) Но зато форма выражения этой фантастики ограничена канонами, однообразна. Тот же бег, те же прыжки, метания копья, диска, те же кряхтящие на ковре борцы, те же атлеты со вздутыми жилами, отрывающие от земли тяжести, — что и две тысячи лет назад.

Так вот, что касается кино... Хотя кинематограф — молодой вид искусства, а спорт — бесконечно древний (искусство или игра, не будем спорить), кино уже несколько надоело иметь дело со спортом. Ибо кино как раз занимается формами выражения, а они тут, увы, традиционны. Каждый год происходит множество соревнований разных видов и рангов. Каждый год снимаются документальные ленты о соревнованиях, непременно цветные. И каждый год мы видим на экране сумбурно бегающих

футболистов, кричащих зрителей на трибунах, плавающих в воздухе — снятых рапидом — прыгунов. «Все это было, было, было...» А куда денешься? Существуют правила игры, и все происходит в этих железных клетках. О да, фильмы о спорте пользуются неизменным успехом: они красочны, динамичны, в них есть борьба, сюжет. В них фигурируют знаменитости.

Очень трудно сказать в этой области новое.

Легче установить феноменальный мировой рекорд, чем снять мало-мальски свежую картину о спорте.

Нечто новое сказано, на мой взгляд, в картине «Трудные старты Мехико». В этой картине есть н а с т р о е н и е, что бывает крайне редко в фильмах такого жанра. Представьте, что вы смотрите футбольный матч — великолепный, острый, на высочайшем уровне мастерства — и одновременно со спортивными прелестями наслаждаетесь лирическим настроением, которое внушается вам произведениями искусства, музыкой, стихами. И в какой-то миг настроение, внушаемое вам, становится столь могущественным, что результат матча перестает интересовать. Трудно себе представить? Что-то подобное сказал Лелуш в своей замечательной картине о Гренобльской олимпиаде. Спорт превратился в искусство при помощи кино. Не важно, кто участвовал, а важно, какой смысл во всем этом для деревень, расположенных в горных долинах, для маленьких старых городов, для людей, для тебя. Лелуш создал картину о спорте, где спорт не главное. И это мудро, ибо человечество выдумало спорт для чего-то большего. Лелуш к нему прикоснулся, к этому большему.

«Трудные старты Мехико» — картина об олимпиаде. Благодаря своей поэтичности, напряженному лиризму эта картина выходит за пределы рассказа об олимпиаде. Здесь много драматизма. Много обнаженной и суровой правды о спорте. На олимпиаде в Мехико советская команда, как известно, несмотря на блестящие победы в отдельных видах спорта, потерпела в общем зачете поражение. Мы привыкли к победам, но огорчаться и изумляться не следовало. Были причины, и главная — небывало тяжелые климатические условия Мексики, подкосившие европейцев. Гораздо успешнее приспособились к климату атлеты американского континента, среди которых много негров, а также атлеты Азии и Африки. Даже спортсмены Австралии, с успехом выступавшие на прежних олимпиадах, особенно в легкой атлетике и в плавании, на мексиканской земле не стяжали лавров, а знаменитый Рон Кларк проиграл коронную дистанцию — мексиканские условия оказались непереносимы и для них.

Борьба в большом спорте происходит ныне на пределе физических возможностей человека. Когда же к этой борьбе присоединяется еще борьба с высотой, с разреженным воздухом, то все вместе становится почти нечеловеческим испытанием. И вот это-то зрелище мучительно тяжелой борьбы мы видим в ярких, впечатляющих кадрах фильма «Трудные старты Мехико». Ни в одной из прежних документальных и научных лент о спорте я не видел таких истерзанных напряжением лиц, такого полнейшего изнеможения, таких странных конвульсивных движений.

Гребцы после финиша обессиленно опрокидываются навзничь, а те, кто сидит сзади, подставляют колени, но сами тоже валятся спиной назад, ловят ртом воздух, глаза их закатываются — и это довольно страшно. Прозуменщикова после заплыва в обмороке. Ее закутывают в одеяло, несут на руках. Крупное, бледное лицо в белокуром венчике безжизненно запрокинулось — сколько раз на фотографиях мы видели это лицо улыбающимся! В довершение к жалкому



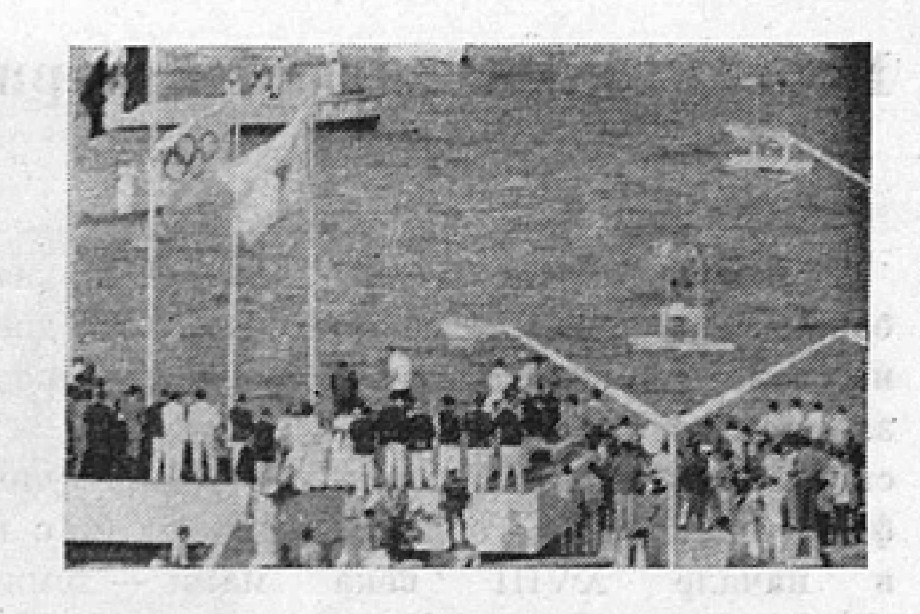
виду Прозуменщикова еще и проиграла. Но и победители не выглядят победительно. Голубничий на последних метрах вырывает победу у мексиканца, и в то время как мексиканец совершенно по-детски обнаруживает свое отчаяние, чемпион нелепо и бессмысленно кружит по траве — его лицо не выражает ни счастья, ни радости, никакой мысли — сознание отсутствует, силы тоже. Вот она: жестокая маска победы!

Да, это не лакированный спорт с обложки иллюстрированного журнала. В фильме уловлена суть большого спорта: победитель должен на минуту почти умереть для того, чтобы победить.

Человек с нормальными физическими данными, с обычной волей, обычной нервной системой ничего не смог бы добиться на олимпиадах шестидесятых годов и уж наверняка ничего не добьется на олимпиадах будущего. Это занятие становится личным делом гигантов. Гиганты разыгрывают медали между собой. А обыкновенные люди смотрят на гигантов по телевизору.

В фильме, о котором идет речь, гиганты показаны крупным планом. Мы видим выражения их лиц, ощущаем их непередаваемое хладнокровие, исполинскую мускулатуру их воли; впрочем, иногда искусные операторы дают возможность увидеть — едва шевелящееся, хорошо упакованное — волнение гигантов: Ромуальд Клим и Дьюла Живоцки, два метателя молота, два гиганта с мировыми именами, соревнуются в напряженном молчании. Их стокилограммовые тела совершают поразительные по легкости пируэты в тесном круге для метания, их чугунные плечи выбрасывают молот с такой силой, что судьи — обыкновенные штатские люди с чахлыми бицепсами, — трепеща от почтительности, бегут ско-







рей-скорей измерять расстояние. Гигант в очках Эдуард Гущин и гигант с маленьким мальчишеским ротиком американец Мадсон толкают ядро. Видно, как им тяжко, беднягам: они ведь тоже действуют на пределе своих возможностей, хотя и гигантских.

Леонида Жаботинского снимают как-то снизу, отчего еще выразительней его громадность. Он поднимает, как обычно, железную гору. Потом на площади, вечером, раздает автографы. Прожектор освещает его в толпе. Он похож на маяк в море, на каменную башню, о которую бьются волны. Наверное, он мог бы поднять сразу всех этих лилипутов, окруживших его, льнущих к нему, желающих его потрогать, пощупать: человек ли это?

Картина «Трудные старты Мехико» отличается от многих иных тем, что в ней отсутствуют надоедливый барабанный стиль победы, герои, подвиги — изрядно опостылевшие всем, кто по-настоящему любит и ценит спорт. На олимпиаде было очень трудно. Но в картине нет трескотни по этому поводу. Правдиво показано: большой спорт постепенно переходит на другую территорию, где живут и действуют гиганты. Что ж, грустно. Но ничего не поделаешь, это факт. А нам остается массовая физкультура. И это тоже прекрасно!

Налет некоторой элегичности, атмосфера грусти есть в картине — что подчеркнуто, кстати, отличной музыкой Е. Стихина и песней А. Пахмутовой, которая мгновенно сделалась популярной, — и эта тональность, необычная для фильмов о спорте, придает картине особую выразительность. Надо отметить талантливую работу создателей картины операторов Д. Гасюка и Б. Головни, которые проделали весь этот гигантский — опять гигантский! — труд вдвоем. Лелушу помогали более сотни операторов.

Итак, всем, кто любит спорт, музыку, путешествия, дальние страны, экзотические костюмы, красивых девушек, могучих мужчин, кто любит грустно размышлять, глядя на веселое представление, будет чрезвычайно интересно посмотреть эту картину из жизни гигантов.

Народный фестиваль в Барнауле

Тюркское слово «алтай» означает «золото». Именно на золото будто бы позарился в свое время уральский промышленник Акинфий Демидов и основал в начале XVIII века в устье реки Барнаулки горнорудное дело. Так начался Барнаул — ныне центр Алтайского края. Давно канули в Лету дела предприимчивого горнопромышленника, ушел в прошлое каторжный труд народа, приносивший богатство ловким хозяевам. Советский Алтай превратился из отсталой окраины, дальней периферии в высокоразвитый промышленно-аграрный центр. И ценнее всяких сокровищ, во множестве таящихся в недрах Алтая, — золотые рабочие и крестьянские руки алтайцев, людей, полных достоинства и щедрых сердцем.

Этим летом в Барнауле проходил организованный (и отлично организованный!) Бюро пропаганды советского киноискусства народный кинофестиваль в честь 50-летия советского кино. Алтай, встретивший гостей кинематографического праздника ярким солнцем и теплотой улыбок, стал на некоторое время эпицентром творческих волнений. Лучшие кинотеатры Барнаула «Россия», «Родина», «Чайка» широко распахнули двери перед жителями города и гостями. Народный кинофестиваль в Барнауле познакомил зрителей с новыми фильмами — теми, что были окончены производством к тому времени: «Живой труп», «Крах», «Бриллиантовая рука», «Старый знакомый», «Хозяин тайги» и другими.

Делегацию кинематографистов возглавил секретарь Союза кинематографистов народный артист РСФСР Всеволод Санаев. В народном празднике участвовали многие известные киноактеры, режиссеры, музыканты, художники. Они выезжали на заводы, фабрики Барнаула, в колхозы и пионерлагеря, выступали перед зрителями в кинотеатрах и в заключение дали большой праздничный концерт в лучшем зале города — Дворце спорта.

На кинофестиваль выезжала также группа сотрудников журнала «Искусство кино». С лекциями и беседами о современном состоянии киноискусства, об идеологических задачах, стоящих перед кино, выступили главный редактор журнала Е. Д. Сурков, сотрудники редакции — М. Д. Нечаева и Л. А. Рыбак.

Коллектив редакции побывал на заводах «Трансмаш», «Ротор», в совхозе «Светлый путь». Интересно и содержательно прошли беседы о киноискусстве с партийным активом города, с комсомольскими активистами, с агитаторами-политинформаторами, с многочисленной аудиторией Политехнического и Педагогического институтов, с читателями городской библиотеки-читальни, учителями. Большое внимание привлекла пресс-конференция участников кинофестиваля и встреча с журналистами города, проведенная в редакции газеты «Алтайская правда».

Встречи кинoработников со зрителями были наполнены не только взаимными приветствиями, добрыми пожеланиями и вежливыми комплиментами. Многолюдные аудитории заводов и фабрик, колхозных клубов, интеллигенция города — все проявили предельную внимательность к кинематографу и предельную требовательность к его мастерам. Дискуссии, горячие споры выплескивались из институтских актовых залов, из заводских корпусов, из городских библиотек — в фойе кинотеатров, на улицы города...

Московские кинематографисты на земле Алтая

Фото Г. Тер-Ованесова



У памятника борцам за Советскую власть

Актер Л. Масоха и режиссер В. Чеботарев среди колхозников



Режиссер Л. Гайдай выступает перед рабочими

„Здесь был эпос..."

Бор. Медведев

В просмотровом зале Государственного кинофотоархива сменяют друг друга титры: «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград»... Где и когда я впервые увидал эти названия документальных лент? На каком экране? А можно ли именовать экраном простыню, прикнопленную штыками к стенке сарая? А сарай, чью крышу снес артиллерийский снаряд,— имеет ли он право считаться зрительным залом?

Но сколько лет прошло уже с фронтовых премьер этих документальных картин, а и сейчас, сидя в одиночку в крохотном зале киноархива, будто слышишь дыхание той далекой аудитории. Может, эти воспоминания мешают быть объективным? Может. А точнее — пусть, пусть мешают, пусть командуют в этом пустынном зале фильмохранилища в Красногорске впечатления тех далеких лет, когда нам на Сталинградском фронте в один сеанс с «Чапаевым» давали столь же изодранную ленту «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», а на 4-м Украинском фронте (еще недавно бывшем Сталинградским), уже в Крыму, показывали «Сталинград»...

Что было главным в документальных картинах о Великой Отечественной войне? Ответ на это, пожалуй, дает корреспонденция с поля боя Евгения Петрова, опубликованная в октябре 1941 года в одной из нью-йоркских газет. «Вы просили меня дать драматические эпизоды с московского фронта. Но драмы не было. Драма была во Франции, в Польше или в Греции... когда бежали министры... и когда генералы сдавали торжествующему врагу свои шпаги и дивизии. Нет, здесь не было драмы. Здесь был эпос».

1. Повесть о двух городах

Подбитые, разбитые, занесенные снегом нацистские танки, орудия, самолеты, автомашины... Поля Подмосковья, усеянные брошенной фашистской военной техникой. Общие, средние, крупные планы. Кажется, им не будет конца. Неужели режиссеры фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» Л. Варламов и И. Копалин забыли о ножницах и о чувстве меры, которое, по утверждению классика, и есть искусство? Нет, режиссеры не забывали о существовании ножниц, они просто не могли тогда — в конце 1941 года — оторваться от зрелища наконец-то поверженного врага; как часами не могли москвичи отойти летом того же сорок первого от сбитого в небе столицы «юнкерса», выставленного на Театральной площади. Ведь это было впервые за те тяжкие и горькие полгода. Ведь это был первый удар, более того, разгром военной машины фашизма, не знавшей до той поры остановки и преград. И сколько ни смотрели режиссеры на эти засыпанные снегом, бессильные теперь самолеты, еще недавно бомбившие Москву, на эти огромные орудия, на эти покореженные танки с эмблемами «G» (по имени командующего 2-й танковой армией Гудериана), все казалось мало.

И даже сейчас, столько лет спустя, понимаешь авторов этого первого фильма о победе наших войск. То была торжествующая реляция с поля боя, подобная декабрьским сообщениям Совинформбюро «В последний час», которые торопливо и радостно расклеивались на стенах обледенелых домов. То было предвестие будущих победных салютов, до которых тогда было еще так далеко. Не потому ли даже в 1969 году «забирают» многие кадры, многие ходы создателей фильма, ставшие общими местами, даже штампами самое короткое время спустя, как, например, эффектно снятая на бескрайнем снежном поле атака

конников с саблями наголо, как не менее эффектно отснятые парадные портреты генералов. Ведь когда 13 декабря 1941 года было опубликовано потрясшее всех нас сообщение Совинформбюро о первых итогах контрнаступления под Москвой, то в газетах были помещены портреты генералов, начавших битву за столицу: Г. Жукова, К. Рокоссовского, Л. Говорова, Д. Лелюшенко и других, и эти волевые, решительные лица, эти подтянутые, энергичные фигуры кадровых военных вселяли надежду в грядущую победу. И тогдашним зрителям фильма, как, впрочем, и его авторам, была не столь важна предыстория битвы за столицу, не столь существен анализ военных действий, сколь дорог поражающий, окрыляющий факт разгрома врага, добравшегося почти до ворот Москвы.

Факт был наполнен эмоцией. Он был опоэтизирован восторженным отношением к нему. В других фильмах, снятых позже, эти парадные портреты, бесконечные перечисления военных трофеев, занятых населенных пунктов, отличившихся солдат, повторяющиеся кадры артиллерийских залпов стали однообразны. Но здесь, при том что многие сцены сегодня кажутся иллюстративными, при неизменно бравурной музыке, сопровождающей даже трагические кадры, ощутимо, зримо складывался поэтический о б р а з п о б е д ы. Он воплотился в атаке конников Белова или в рвущемся в наступление гигантском танке, снятом так, что он заполнял собой почти весь экран. И понятно, почему через всю картину проходит составленный, наверное, из разных пленок и действий разных боевых частей образ отряда лыжников, которых то снимают на марше через бойницы баррикады, возведенной в воротах московского дома, то в момент приземления десанта в тылу врага, то в разгар атаки, когда лыжники в маскхалатах обрушиваются с горы, как обвал, на врага, вырастая из сугробов, из снежной целины.

И как контраст этой лавине нашего наступления создатели ленты дают кадры пленных гитлеровских солдат. Вот они, торопясь, выскакивают с руками, вздернутыми вверх, из подполья деревенского дома, и кажется, что сама земля выталкивает их — перемазанных и смятенных — на белый свет. Вот они, ежась от холода, уныло бредут под конвоем, кутаясь в бабьи платки.

Создатели этой картины, получившей премию «Оскар» и признанной Американской академией киноискусства лучшим документальным фильмом 1942 года, могли позволить себе описательность, перечисления, потому что сами факты разбитых танков, захваченных орудий, освобожденных населенных пунктов в тот момент звучали патетически. Бывают в истории такие редкие секунды, когда факт не нуждается в сложной драматургии, когда сам он несет в себе заряд и политических, и художественных эмоций.

Рассказывают, что когда в холодном, неотапливаемом павильоне Центральной студии документальных фильмов собрались музыканты для озвучания ленты, смонтированной в рекордный срок — за десять суток — из пленок, доставленных пятнадцатью операторами, то они, пораженные увиденным — и кадрами плененной фашистской техники и картиной фашистских зверств,— никак не могли начать играть...

●

«Приходит утро, и солнце всходит в ясном морозном небе над Сталинградом, умерщвленным немцами,— писал в декабре 1942 года корреспондент «Красной звезды» Василий Гроссман.— Мертвые спят на холмистых высотах, у развалин заводских цехов, в оврагах и балках, они спят там, где воевали, и, как величественный памятник их верности, стоят эти могилы у траншей, блиндажей, каменных стен с амбразурами, которые не сдались противнику.

Как хочется сохранить в памяти этот новый город, выросший среди развалин, вобрать его весь в себя — все эти подземные жилища с дымящимися на солнце трубами, с переплетением тропинок и новых дорог; с этими сотнями людей в ватниках, шинелях, шапках-ушанках, занятых бессонным делом войны, несущих мины, как хлебы, под мышкой, чистящих картошку подле нацеленного дула тяжелой пушки, переругивающихся, поющих вполголоса, рассказывающих о ночном гранатном бое, таких великолепно будничных в своем героизме».

Не желанием ли сохранить в памяти, запечатлеть навсегда «эту чудесную движущуюся панораму Сталинградской обороны» объясняется участие писателя В. Гроссмана в создании документального фильма «Сталинград»? Режиссером ленты стал Л. Варламов, один из режиссеров картины «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Когда сейчас смотришь эти две картины подряд, то явственно ощущаешь ход, развитие, наконец, понимание военной темы в годы Великой Отечественной войны. Если созданный в начале 1942 года фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» был торжествующей реляцией с поля боя, если ликующая, гордая парадность определяла его стиль, то в 1943 году авторы «Сталинграда», ничуть не снижая патетичности рассказа, стремятся передать не только победное, сокрушающее движение наших частей, окруживших и разгромивших трехсоттысячную группировку врага, но и воплотить каждодневную жизнь сотен тысяч людей, «занятых бессонным делом войны».

Чтобы передать течение этой жизни в ее парадоксальных буднях, требовалось войти в ее поток, увидеть ее не в общих очертаниях, а в конкретности ежедневных и невероятных проявлений.

Требовалась особая острота зрения. И потому, не щеголяя съемками, сделанными в невиданно сложных и опасных условиях уличных боев, авторы дают нам возможность увидеть своими глазами, что расстояние от противника здесь часто определялось толщиной стены или потолка, что бои шли за улицы и переулки, за каждый дом, за этажи, за подвалы, за ступеньки лестницы, что здесь научились минировать улицу в тридцати метрах от врага. И потому вслед за титрами «Так началась Сталинградская битва» авторы фильма монтируют кадры похорон пулеметчика Стародубцева под стеной разбитого артиллерией дома. «Второй номер пулеметного расчета,— сообщает диктор,— сказал простые слова: «Раз тебя больше нет на свете, буду воевать и за первый номер и за второй».

И потому нас приводят в развороченный дом, где, оказывается, пятьдесят девять дней в окружении держала оборону горстка бойцов во главе с сержантом Яковом Павловым. «Павловский дом» — называли его в официальных сводках. Бойцы и командиры, шутя, говорили: «Вот у нашего Павлова свой дом в Сталинграде, только немцев в нем не прописывают».

И потому создатели фильма находят время и место, чтобы сообщить о том, что «за девяносто дней обороны у новых жителей Сталинграда сложился свой неповторимый быт».

И мы видим, как на стоящей на берегу Волги железной кровати по-домашнему расположились два красноармейца в полушубках, а поодаль ротный парикмахер, набросив на грудь бойца белоснежную салфетку, с подчеркнутым шиком снимает с его щеки отнюдь не белоснежную пену. Застаем мы одного из бойцов и за странным занятием: он почему-то наливает в артиллерийскую гильзу... керосин. «Это фронтовые лампы из снарядных гильз,— поясняет диктор.— Фитили делаются из шинелей и портянок». Мы видим, как солдат, вооружившись лупой, роется в стенных часах, обнаруженных в доме, только что отбитом у врага: «Как-то гвардии красноармеец Павел Шумилин починил часы, и с тех пор у него нет отбоя от заказчиков».

Такой же лупой вооружились и авторы фильма. Подробно, через микромир осадного быта они открыли масштабы характера советского солдата, невероятную выдержку, приспособляемость человека и мужество воина. Цена документальной детали была прочувствована в этой ленте, и быт стал в ней отправной точкой для философских обобщений.

В основе всех документальных фильмов об Отечественной войне лежит, естественно, один и тот же конфликт: схватка советской и фашистской армий. Но нигде, пожалуй, не ощущаешь тот накал, то напряжение нечеловеческой схватки, как в «Сталинграде». Только здесь оказался возможным переход с фигур перебегающих в цехах разрушенного завода советских бойцов на запорошенные каменной пылью, известкой, землей фигуры солдат, притаившихся в соседнем цехе. «Это немцы,— предупреждает диктор.— Враг подстерегал за каждым обломком стены».

Если самым неискушенным зрителям предложить посмотреть выпуски нацистской хроники «Die Deutsche Wochenschau», то и они мгновенно ощутят разницу между кадрами, снятыми на западном театре военных действий и на Востоке. «Несмотря на невиданные... на неслыханные... на чудовищные трудности» — такая формула стала стереотипной для нацистских дикторов, начиная с раннего утра 22 июня 1941 года.

Но сколько бы ни снимали хроникеры солдат гитлеровского вермахта, бегущих в атаку под шквальным огнем, через силу передвигающих ноги по раскисшему после дождей белорусскому тракту, вытягивающих на руках орудия из сугробов, нигде не встретишь таких напряженных, таких беспокойных фигур и лиц, как во время боев у Волги.

«В фильм включены кадры из немецкой кинохроники, захваченной среди прочих трофеев»,— сообщают во вступительных титрах авторы «Сталинграда». Они первыми использовали нацистскую хронику, иронически, уничтожающе столкнув кадры фашистских парадов с кадрами пленных солдат 6-й армии фельдмаршала Паулюса.

Тому, кто воевал в Сталинграде, отлично известно, как смертельно боялись солдаты 6-й нацистской армии сдаваться в плен солдатам нашей шестьдесят второй армии. Они опасались немедленной расправы. Они понимали, что у бойцов шестьдесят второй, проживших девяносто дней в «огненном аду» (определение фашистских летчиков, бомбивших Сталинград), были к тому серьезные основания. Гитлеровские генералы по тем же самым причинам испытывали еще бóльшую тревогу, что и проявилось хотя бы вечером 31 января 1943 года, когда командующий шестьдесят второй армией В. Чуйков беседовал в своей землянке с двумя пленными командирами корпусов, командиром дивизии, начальником штаба той же дивизии и группой старших штабных офицеров. «Видя, что они голодные и нервничают, беспокоясь за свою судьбу,— вспоминал В. Чуйков,— я распорядился принести чай и пригласил их закусить. Все они были одеты в парадную форму и при орденах. Генерал Отто Корфес (командир 295-й дивизии.— *Б. М.*), беря в руки стакан чаю и бутерброд, спросил: — Что это, пропаганда?

Я ответил: «Если генерал считает, что этот чай и закуска содержат пропаганду, то мы особенно не будем настаивать на принятии этой пропагандистской пищи...»

Оператор А. Кричевский, проведший не один месяц в частях шестьдесят второй (ему принадлежат снятые в легендарной 13-й гвардейской дивизии генерал-майора А. Родимцева кадры быта воинов Сталинграда), рассказывал, что в тот вечер ему стало невмоготу смотреть на фашистских генералов, жующих и жующих бутерброды, и он вышел из землянки на воздух. Мимо шла колонна пленных. Сзади, с трудом поспевая, ковыляла худая фигура в огромных соломенных эрзацботах с туго набитым чем-то портфелем и толстым одеялом, переброшенным через плечо. У оператора мелькнула мысль: они рвались к Вол-

ге и вот — дорвались! И он стремительно взял на прицел эту тощую фигуру, которая держалась на одном ветре. Он снял, как пробирался пленный солдат через ледяные торосы на берег реки. Так родился знаменитый кадр*, так родился финал картины о Сталинградской битве: «Вот он, дошедший до берегов Волги солдат немецко-фашистской армии. Вот он, переходящий Волгу».

Можно сказать про этот кадр: счастливая находка. Но дело в том, что оператор знал, что́ искать. Образ случившегося — они рвались к Волге и дорвались — уже родился в его сознании и властно требовал документального подтверждения.

Мы часто сетуем на вялость и безликость изображения в иных документальных лентах, на отсутствие ярких, выразительных кадров. Но отсутствие точного кадра — это почти всегда отсутствие концепции фильма, образа времени и события. Он был в «Сталинграде», и потому детали, штрихи быта, лица людей, услышанные фразы не остались разрозненными фрагментами, а слились в единую картину воинского подвига.

2. Настоящий конец большой войны

По заваленной обломками домов и машин мостовой бредет, спотыкаясь, колонна немецких военнопленных. Они идут по четыре в ряд, не держа строя, давно бросив оружие, споров нашивки. Они потерянно шагают через каменные завалы, как шагали уже на нашем экране солдаты вермахта вдоль Волги, по украинским степям, по Садовому кольцу в Москве. Но сейчас они бредут по Берлину. Бредут мимо окаменевшей, как в стоп-кадре, группы пленных генералов вермахта. Эта случайная встреча в разбитой столице солдат и генералов третьего рейха поразила меня еще в сорок пятом году, когда фильм «Берлин» только появился в прокате. Поражает она и сейчас. Я снова вглядываюсь в лица, в глаза генералов и опять, как и четверть века назад, убеждаюсь, что нет в них ни горечи, ни боли поражения, ни неловкости перед вчерашними подчиненными. Ничего нет. У медиков в таких случаях существует понятие: шок.

Да, шок. Иным словом и не определишь состояние коменданта центрального берлинского аэродрома Темпельгоф, на который советские летчики приземлились тогда, когда еще горели немецкие самолеты и шел артиллерийский обстрел. Так, право, не смог бы сыграть ни один актер. Не пришел бы ему в голову этот жест, каким престарелый майор закрывает руками лицо. Вряд ли нашел бы он и такой неповторимо странный взгляд человека, пробудившегося и еще не пробудившегося от набитого кошмарами сна. И точно так же, словно в сомнамбулическом сне, в финале ленты пройдет по Темпельгофскому аэродрому при всех регалиях и орденах бывший генерал-фельдмаршал Кейтель, которого доставят 8 мая 1945 года на самолете для подписания акта о безоговорочной капитуляции...

Но об этом позже, вернемся к началу берлинской операции, к замыслу фильма «Берлин», удостоенного в 1946 году Grand prix на Международном кинофестивале в Канне и Государственной премии первой степени.

«Ясно помню ощущение, с каким я садился в самолет, который должен был доставить меня и Н. Шпиковского* к месту боев за Берлин, — вспоминал режиссер

* Этот кадр пленного солдата, уныло переходящего Волгу, стал поистине символом поражения третьего рейха. Во скольких советских и зарубежных монтажных фильмах уже бродил в своих эрзацботах этот гитлеровский солдат? И нигде — не только в тексте, но даже и в монтажных лентах, в документации к ленте — нет и намека на автора этого изображения, как нигде нет ни слова о том, что ставший тоже символом поражения гитлеровской военной машины кадр белокурого солдата вермахта, в немом отчаянии скорчившегося на снарядном ящике у разнесенного в клочья орудия, принадлежит Р. Гикову, а кадры уличных боев в Сталинграде принадлежат В. Орлянкину. Давно уже стало традицией, что подвиг оператора остается неизвестным. Не пора ли эту «традицию» сломать?

* Автор текста и режиссер фронтовых съемок.

Ю. Райзман.— Берлин — мозг и сердце фашизма, и его падение могло не только сломить сопротивление военной машины немцев, но и предопределить крах фашизма во всем мире. Поэтому совершенно естественно, что мысль о фильме, который должен стать итоговым в борьбе нашего народа перед будущим зрителем, перед историей, подавляла меня и ужасала... Я не представлял себе будущего фильма».

Действительно, как передать на экране масштаб готовящейся грандиозной операции, в которой, как это было уже известно режиссеру, должны были принять участие три фронта: 1-й Белорусский, 1-й Украинский и 2-й Белорусский? Как передать на экране подготовку, ход предстоящего решающего наступления?

В распоряжении автора фильма и руководителя фронтовых съемок (так именовался Ю. Райзман) было тридцать восемь операторов — целая армия. Но как этой армией руководить, если она разбросана по трем разным фронтам? Ведь обстановка на переднем крае менялась каждое мгновение, а вместе с ней менялись и съемочные задачи.

Наверно, можно написать специальное исследование о том, как управляли своей киноармадой Ю. Райзман и начальник фронтовых групп. Скажу лишь, что в их распоряжении были мотоциклисты, что они располагали постоянной телефонной связью с политотделами наступающих армий, куда операторы были обязаны каждые два часа сообщать, как идет съемка, что они даже имели разрешение пользоваться самолетами.

О плане битвы за Берлин мы узнаем в фильме на совещании Военного Совета одного из фронтов, где маршал Г. Жуков, только что вернувшийся из Москвы, излагает директиву Ставки, согласно которой его войска наносят фронтальный удар и окружают Берлин, войска маршала И. Конева идут на Берлин с юга, а войска маршала К. Рокоссовского — с севера.

Просто. И на мультькарте, заполнившей экран, с какой-то обескураживающей ясностью и простотой движутся навстречу друг другу стрелы, замыкая кольцо вокруг столицы третьего рейха.

Сложно. Бесконечно сложно. И по неожиданности полководческой мысли, и по трудностям, которые предстояло преодолеть тем, кто жил одной мыслью, одним желанием — участвовать в боях за Берлин, быть в Берлине. Солдаты об этом мечтали вслух, офицеры же, храня — по должности — молчание обо всем, что относится к планам командования, сами хотели того же (свидетельство одного из участников операции — танкиста, дважды Героя Советского Союза генерал-лейтенанта Д. Драгунского).

Эту мечту: быть в Берлине, взять Берлин — и стремились прежде всего передать создатели фильма. Таким образом, Ю. Райзман, придя в документалистику, остается верен себе — как и в игровом фильме, он ставит перед собой задачу открыть психологию — только не одного человека, а всей армии, всего народа. Только не через актерское исполнение, а иными средствами.

Прежде всего ритмом.

Есть немало определений ритма. Применительно к фильму я взял бы одно: нетерпеливый ритм. Как съемок, так и монтажа. Вспомните кадры солдат на протяжении всей ленты — ведь это как бы один обобщенный образ бойца, идущего, нет, не идущего, а рвущегося в атаку. Солдата, прыгающего с полной выкладкой, со скатанной шинелью через плечо, с вещмешком за спиной с лодки, пересекающей Одер, который немцы называли рекой своей судьбы. Солдата, с невероятной скоростью мелькающего посреди ощетинившихся автоматным огнем развалин. Солдата, со штыком наперевес спешащего за танком. Солдата, с разбегу ныряющего в дымящийся вражеский бункер. Врывающегося в горящий дом...

Он так торопится, этот солдат последних дней войны, сквозь огонь и дым, что у зри-

телей перехватывает дыхание, и они вместе с танками и пехотой трех фронтов врываются в Берлин и вместе с ними спешат к рейхстагу.

Весь период уличных боев операторы по утрам являлись в штаб киногруппы за оперативным заданием на день. Но стоило режиссеру подобраться после полудня к переднему краю частей, штурмующих рейхстаг, как вся киногруппа оказывалась перед его глазами. Каждый, отсняв свой сюжет, спешил сюда, каждый надеялся, что именно ему удастся быть при водружении красного флага над рейхстагом.

Первым снял этот исторический кадр И. Панов. Случилось это так. Две группы наших солдат ворвались в рейхстаг, но тут же были отрезаны вражеским огнем. Тогда оператор решил пойти в обход. В сопровождении двух автоматчиков он ползком, подвалами домов добрался до реки Шпрее. Впереди — мост. К счастью, его в тот момент пытались преодолеть артиллеристы. И вот оператор уже на том берегу, перед ним — в каких-нибудь трехстах метрах — рейхстаг. Панов, как снайпер, залег под подбитым танком. Неподалеку, в метрах двадцати пяти, он увидел иссеченный пулями дом. Оттуда-то, с балкона третьего этажа, и снял И. Панов вошедший в историю кадр*. Но добраться до балкона оказалось ничуть не легче, чем пересечь расстреливаемый в упор мост через Шпрее.

«Теперь, когда я бываю в Берлине,— рассказывал не так давно И. Панов,— то непременно прохожу под этим балконом, мимо этого дома. Весь этот путь длится минуты».

Победа, точнее, цена победы — вот тема фильма. «Интуитивно,— признаются его создатели,— был уловлен принцип композиции ленты, основанной на остром столкновении нашей и нацистской военной техники». И надо сказать, что подобно тому как берлинская операция стала апофеозом стратегии и тактики нашей артиллерии, съемки и монтаж артнаступления на Одере 16 апреля 1945 года стали документальной классикой.

Рассказывают, что на одном из просмотров варламовского «Сталинграда» в артиллерийской академии маршал Н. Воронов обиделся за «бога войны», считая несправедливой ту сдержанность, с какой был показан первый день наступления под Сталинградом, и авторы ленты, следуя правде истории, дополнили картину могучей артиллерийской атакой.

В «Берлине» можно с полным основанием говорить об «эффекте присутствия», даже о соучастии зрителя, потому что авторам фильма удалось схватить и воплотить на экране суть того поразительного маневра, когда, как рассказывал на пресс-конференции в Берлине в июне 1945 года маршал Г. Жуков, «была проведена ночная артиллерийская подготовка, чего, по показаниям пленных, немцы не ожидали». Когда вслед за залпом двадцати двух тысяч орудий начался ночной штурм позиций врага четырьмя тысячами танков. Когда была применена никем не проводившаяся до сих пор ночная подсветка прожекторами, целью которой, как объяснил Г. Жуков, было «не только подсветить нашим танкам и пехотинцам, но и ослепить противника, чтобы он не мог вести точный прицельный огонь».

...И вот по улицам поверженной столицы третьего рейха, мимо домов, где еще сохранились надписи: «Капитулировать? Нет, никогда!», «Берлин останется немецким!»,— идут и идут колонны пленных. И сложившие оружие нацистские генералы, которых кинокамера запечатлела в невеселый миг встречи с бывшими солдатами вермахта, отлично понимают, что сейчас перед ними проходят не фольксштурмисты, которых

* И. Панову, признанному в киногруппе специалисту по уличным боям, удалось одному из первых побывать и в рейхсканцелярии. Когда Ю. Райзман, узнавший о взятии рейхсканцелярии, примчался туда, то оказалось, что как раз «в этот момент оператор И. Панов снимал двух «двойников» фюрера, которых постигла участь оригинала. Один, видимо, был убит при попытке к бегству. Это был человек в штатском костюме, производивший впечатление ряженого. Голова его была пробита пулей. Другой лежал в глубоком бункере, он был в мундире».

«под гребенку» подобрали в тылу в последние месяцы третьего рейха, не мальчишки, только вчера получившие в руки «фаустпатроны», а отборные части вермахта и СС, стянутые Гитлером в Берлин для того, чтобы, как было предписано в секретном приказе (он демонстрируется на экране), оборонять каждый квартал, каждый дом, каждую ступеньку. Для того, чтобы «сражаться до последнего дыхания».

Лучше всех, пожалуй, знал об этом стоящий впереди генеральской группы человек без фуражки, с сумрачным, заострившимся лицом — генерал Вейдлинг, последний комендант берлинского гарнизона, получивший это высокое звание при, мягко выражаясь, своеобразных обстоятельствах. Дело в том, что Гитлер, узнав об отступлении от Кюстрина 56-го танкового корпуса, разбитого советскими войсками, приказал расстрелять его командира — генерала Вейдлинга. Тот немедленно явился в бункер фюрера, и последний, не разобрав, кто перед ним, стал излагать генералу с железным крестом на шее свои планы обороны и спасения столицы, в которых чуть ли не решающая роль отводилась 56-му танковому корпусу. После этой беседы ошарашенный Вейдлинг вернулся в свой штаб, ожидая с минуты на минуту вызова в военный суд, но вместо этого получил приказ... о назначении комендантом берлинского гарнизона.

Иной, чем у генерала Вейдлинга, была в те дни позиция, точнее поза, генерал-фельдмаршала Кейтеля, решившего предстать перед историей воплощением прусского несгибаемого воинского духа. Не потому ли, печатая шаг, шел он по Темпельгофскому аэродрому 8 мая 1945 года впереди адъютанта, несущего портфель с актом о безоговорочной капитуляции? Не потому ли, войдя в зал военно-инженерного училища в Карлсхорсте, где предстояло подписать этот акт, он жестом, поразившим всех присутствующих, выбросил вперед фельдмаршальский жезл? И было во всей этой браваде, в этих белых лайковых перчатках, в этом старомодном монокле, поблескивающем в глазу, нечто провинциальное, то, что французы называют хорошей миной при плохой игре.

И надо сказать, что кинооператоры сумели с беспощадной точностью запечатлеть эту натужную игру генерал-фельдмаршала Кейтеля в финале третьего рейха. От них не ускользнули ни отутюженность облика, ни механичность движений фельдмаршала, ни его монокль, как на зло не желавший держаться на подергивающемся лице.

О том, как снимали подписание акта о безоговорочной капитуляции, есть бесчисленное множество воспоминаний, перемешанных с легендами. И как процедура, назначенная чуть ли не на утро, затянулась до вечера, и всем стало ясно: снимать в таком полумраке нельзя. И как у самых бывалых фото- и киноасов уже опустились руки, но тут кто-то крикнул: «Эврика!» (дело в том, что при взятии рейхсканцелярии он обратил внимание на уцелевшую, судя по виду, осветительную аппаратуру). И как при свете этой освещавшей ранее бункер фюрера аппаратуры был запечатлен конец фашистской империи. И как при появлении в дверях немецкой делегации фотографы и кинохроникеры, забыв о правилах приличия, полезли на подоконники, на стулья, на плечи друг другу, а один даже прыгнул на стол и по нему, отбрыкиваясь на ходу, ринулся вслед за Кейтелем, идущим по проходу... Как Роман Кармен, вертя с отчаянной быстротой ручку своего тяжеленного стационарного аппарата, дал ею с размаху по голове английскому адмиралу...

Уже говорилось, что когда Ю. Райзман прилетел на Одер, то его, режиссера игрового кино, привыкшего ставить фильмы по тщательно продуманному, разработанному сценарию, даже мысль о предстоящей документальной картине тревожила и пугала и что в ходе сражения в Берлине был интуитивно нащупан принцип построения будущего фильма: «последний и реши-

тельный бой» нашей военной техники с нацистской. В процессе монтажа, уже в Москве, родился еще один ведущий принцип композиции ленты: столкновение кадров советской и нацистской военной хроники (а ее в распоряжении Ю. Райзмана и монтажеров Е. Свиловой, И. Сеткиной и Т. Лихачевой оказалось около двадцати тысяч метров). В «Берлине» впервые в советском кино кадрами фашистской хроники была прочерчена история третьего рейха. Она вставала в воспоминаниях коменданта Темпельгофского аэродрома о том, что довелось ему увидеть на этом поле за двенадцать лет. Она возникала при сопоставлении горящего Берлина с огнем факелов штурмовиков, приветствующих приход Гитлера к власти в январе 1933 года, при параллельном монтаже выброшенных вперед нацистским приветствием сотен немецких рук и рук жителей Берлина, тянувшихся за хлебом, который раздает с грузовика раненая девушка-боец. Она воплощалась в фигурах пожилого берлинца, деловито свежующего павшую близ его дома лошадь, заставляя вспоминать о кадрах из знаменитого нацистского документального фильма 1939 года «Крещение огнем», где операторы запечатлели, как поляки резали на части убитую кавалерийскую лошадь, а рядом подсняли уже освобожденный от мяса, словно обглоданный лошадиный скелет...

Сергей Герасимов, работая над «Молодой гвардией», призывал своих учеников «никогда не отделять величие от подробности, это один неразрывный процесс, отражающий глубину и сложность окружающей нас жизни... Подробность не унижает искусство, а масштабность не сбрасывает подробности. Величие без подробности превратится в схему, а подробность без величия — в комариный писк».

В лучших документальных фильмах, созданных в годы войны, и было найдено сочетание эпического и частного, богатства жизненных подробностей и масштабов времени. Здесь и были заложены основы высокого эпического и человечного, проникновенного решения военной темы. Так работали Л. Варламов над «Сталинградом», В. Беляев над «Народными мстителями», М. Слуцкий над «Днем войны». Так работал А. Довженко над фильмом «Победа на Правобережной Украине». О Довженко на ЦСДФ до сих пор ходят легенды. И кого из операторов ни спроси — а в «Победе на Правобережной Украине», совместной работе Центральной и Украинской студий хроники, их было занято более двадцати,— разговор всегда начинается с описания того, как Александр Петрович ровно в девять утра приходил в зал, где просматривались только что привезенные с фронта пленки, садился где-то на крайнем стуле у самой двери и никогда не вмешивался в споры редакторов и режиссеров. Но странное дело! — многие кадры, показавшиеся кому-то из сидящих в зале плохими, он просил отложить для него. И этим кадрам всегда находилось место в его фильмах.

...«Покажите солдатский тяжелый труд,— вспоминает В. Микоша слова Довженко.— Снимите смерть солдата. Плачьте сами, но снимайте... Пусть увидят все, как и ради чего умирает наш солдат. Искусство жестокое, искусство гуманистическое. Ибо гуманистична, как ничто другое, смерть ради жизни. Снимите на поле медсестру — совсем девочку — хрупкую, юную. Превозмогая ужас и страх, непосильную ношу для себя, тащит с поля боя она раненого воина. Снимите глаза сестры и глаза раненого. Снимите людей. Ибо они своим тяжким трудом, трудом непосильным, изнурительным трудом и страданиями борются за будущий мир».

●

Через двадцать и пятьдесят лет наши потомки будут смотреть старую хронику 60-х годов — Юрий Гагарин, вернувшийся из космического полета, похороны Владимира Комарова, первые борозды на целине и дети, первый раз пошедшие в школу,— и, наверное они захотят увидеть то же, что искал Довженко в просмот-

ровом зале ЦСДФ,— глаза людей, их чувства и мысли, их радость и боль. И наверняка они будут ценить в хронике наших лет то же, что ценим мы в военных фильмах,— пристальность, остроту взгляда оператора, умение передать неповторимые черты времени, его исторический пафос.

Это последняя статья талантливого критика, историка театра и кино Бориса Медведева — внезапно смерть оборвала его работу. Задуманная им книга — диалог с деятелями кино — осталась незаконченной. Но второе, расширенное издание книги «Свидетель обвинения», посвященной антифашистской публицистике, он успел подготовить. В нее войдет и глава о документальном фильме Отечественной войны.

Не случайно, конечно, так упорно, вплоть до последних дней своей жизни, Борис Медведев писал о войне и фашизме. Военная хроника, о которой идет речь в этой статье, была прожита им в реальности. На его боевом пути было шесть выходов из окружения, две тяжелые контузии под Сталинградом — такая военная биография, которую трудно было угадать в этом всегда улыбающемся, общительном и внешне очень штатском человеке. Только в его пристрастии к военной теме в искусстве прорывалось его прошлое, о котором он очень редко рассказывал.

Борис Медведев вообще был удивительно скромный человек, и только его друзья, коллеги знали, например, о его уникальной памяти и эрудиции — когда нужна была какая-нибудь справка о малоизвестном актере или забытом спектакле, звонили Борису: он знал и помнил все. Потом он перешел в кинокритику. Прошло всего два года, а уже можно было обращаться к нему с любыми вопросами по истории советского кино. И здесь он успел стать авторитетным специалистом.

Дело было не только в памяти. Его отличала величайшая добросовестность в изучении любого предмета. И еще — за фактами истории искусства, за произведением для него всегда стояли живые люди.

Он воспринимал искусство очень лично, постоянно соотнося его со своим опытом, с жизнью. В книге «Свидетель обвинения» он пишет не столько о военном антифашистском кино, сколько о войне и фашизме, как они открывались через экран. Поэтому, наверно, эта книга читается с таким захватывающим интересом. И это же ощущение живых связей искусства с действительностью он приносил в свои блестящие телевизионные передачи, посвященные творчеству мастеров советского кино.

Борис Медведев много знал и умел делиться этими знаниями со своими читателями, слушателями — весело, легко, щедро.

У него было очень много друзей, а врагов, кажется, не было вовсе. И жизнь его была ясной, целеустремленной, красивой.



Памяти К. К. Пипинашвили

На 57-м году жизни скончался Константин Константинович Пипинашвили, видный грузинский кинорежиссер, автор поэтических фильмов «Каджана» (1941) и «Колыбель поэта» (1947), ставших заметными событиями в нашем искусстве.

К. Пипинашвили принадлежал к тому поколению грузинских кинематографистов, которое сформировало свои эстетические и мировоззренческие принципы под непосредственным влиянием обновляющих идей социалистической революции, в атмосфере исторических социальных преобразований. Тем интенсивнее, глубже был интерес художника к древней культуре грузинского народа, которая со всей мощью и убедительностью обнаружила свое гуманистическое начало именно в наше время. Отсюда поэтическая высота «Каджаны» и «Колыбели поэта», фильмов, основанных на материале национальной истории.

К. Пипинашвили снимал также и остросюжетные, динамичные картины, среди них «Мост» (1942), «Золотая тропа» (1945), «Тайна двух океанов» (1956). Знаменательна была попытка режиссера рассказать в годы своей зрелости о том, как «начинался» Владимир Маяковский — «Маяковский начинался так...» (1958).

Почти три десятилетия К. Пипинашвили отдал любимому искусству. Начатое им продолжено в фильмах молодых кинорежиссеров, чье творчество исполнено живого доверия и уважения к национальной культуре, к родному народу, к тем традициям, которые были так близки Константину Пипинашвили.

Евгений Габрилович

•

Семьдесят? Не может быть...

Ю. Райзман

Когда мне позвонили и сказали, что Евгению Осиповичу Габриловичу, моему другу Жене Габриловичу, исполняется семьдесят лет, я был просто ошарашен. А ведь, казалось бы, кому-кому, но мне удивляться не следует. Я не намного моложе его, и лишь в гимназическую пору разница в несколько классов придавала ему ореол «старшего». Но разница эта давно стерлась!

Семьдесят лет? Не скрою: на мгновение мне стало грустно.

Большой путь прошел Габрилович. И путь этот совсем непрост, хотя биография его внешне складывалась очень благополучно. Уже сама избранная им профессия сценариста, долгое время считавшаяся в писательской среде второсортной, требовала упорства, а порой и борьбы. И Габрилович один из тех, кто своим творчеством утвердил кинодраматургию как самостоятельную и вполне равноправную область литературы.

Думаешь о Габриловиче — и приходят на ум слова Жюля Ренара. В своих дневниках Ренар говорит: нет такого романа, который не мог бы родиться в самом заурядном воображении, нет такой прекрасной фразы, которую не мог бы построить начинающий писатель. Но литературу, по мнению Ренара, могут делать только «волы», и настоящий писатель только тот, кто создает сотни произведений.

Отбросив несколько гиперболизированный образ вола — тем более, что он совершенно не вяжется с мягким, малогабаритным обликом Габриловича,— надо признать, что в остальном Евгений Осипович вполне отвечает определению Ренара. Сколько же наработал за эти годы Габрилович!

Пишет он неустанно, и редко кто из его коллег по киноискусству может с ним соперничать в количестве созданных произведений. И уж, наверно, никто не имеет на своем счету столько первоклассных, до сих пор живущих на экране фильмов.

Я не буду, как принято в подобных случаях, утверждать, что Габрилович молод, очень молод. Но, работая с ним, я действительно не ощущаю его возраста.

Конечно, сегодняшний Габрилович не тот черноволосый с горящими глазами острослов, запальчиво ввязывающийся в любую полемику. И не тот «неистовый тапер» мейерхольдовских спектаклей, который приковывал к себе зрителя поразительной пластичностью сверхтемпераментного исполнения. Он поседел, не так стремителен в движениях, не склонен принимать участие в бесплодных спорах.

Но судить о Габриловиче лишь по внешним проявлениям не стоит. Они очень обманчивы. Раскрывается он только в творчестве. Так было в молодости, так осталось и по сей день.

В двадцать лет начинающий писатель Евгений Габрилович стал вожаком небольшой литературной группы и, казалось, отдавал дань всем исканиям и увлечениям двадцатых годов. Шумел, отрицал, ниспровергал. Но вышла его первая книжка «Ошибки, дожди и свадьбы», и все оказалось в ней неожиданным.

Выяснилось, что знал он о жизни куда больше, чем могли предполагать даже близкие к нему люди, размышлял о явлениях вроде очень далеких от окружавшей его среды. Герои книжки были людьми простыми, скромными, внешне неказистыми, не всегда удачливыми. Были они хорошими людьми, искали свое место в новом формировавшемся революционном обществе, а свои немаловажные дела свершали негромко, без всякой бравады.

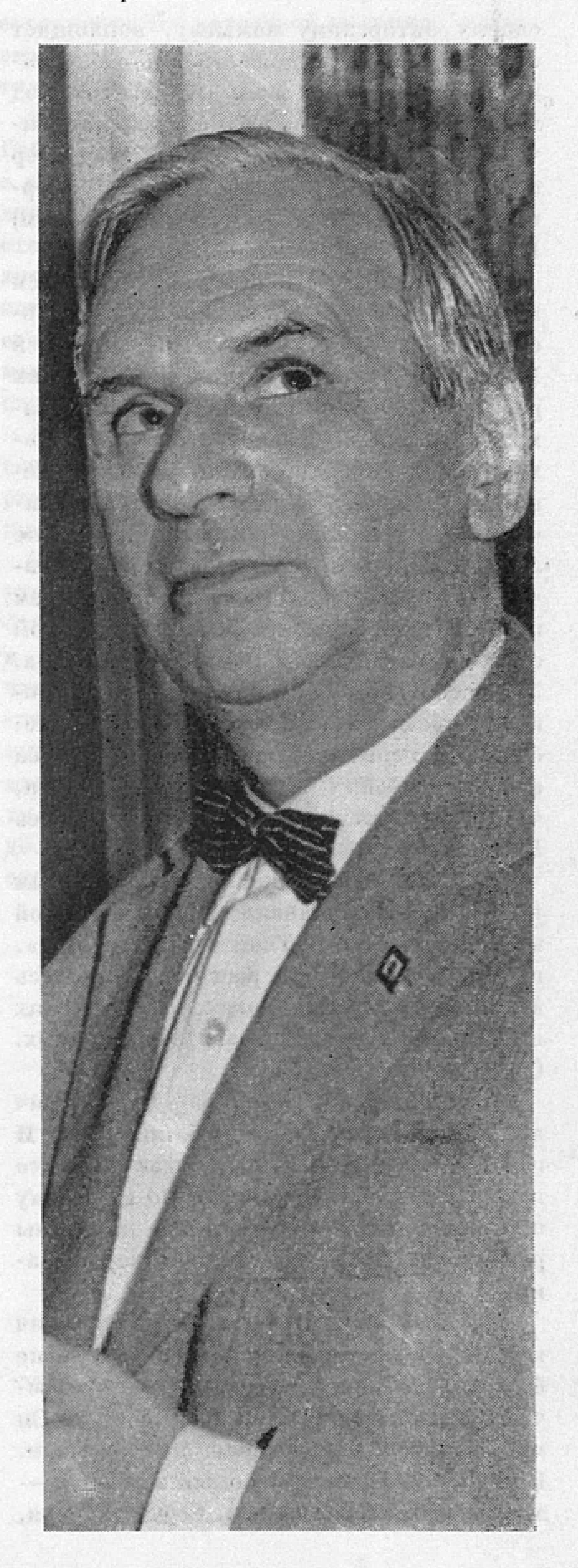
Одна из его повестей прямо, я бы сказал, программно называлась «Тихий Бровкин».

К моменту выхода этой повести Габрилович имел уже имя талантливого и многообещающего прозаика. Помню, прочитал я «Тихого Бровкина» — и все, что так привлекало в Габриловиче-писателе — чувство современности, реализм мышления и литературного изложения, — показалось мне очень заманчивым для кинематографа. И я предложил Жене написать по «Тихому Бровкину» сценарий. Габрилович согласился. Так впервые сошлись мы в работе, результатом которой стал фильм «Последняя ночь». В сценарии от повести осталось немного — наметки характеров, но сохранилось главное: время и место действия — октябрьская революционная ночь в Москве.

«Последняя ночь» была первой изменой Габриловича прозе. Своим окончательным уходом в кино сам Габрилович считает «Мечту» М. Ромма. Но так или иначе — киноискусство обрело отличного писателя экрана. А случавшиеся временные возвраты в журналистику и прозу только шли на пользу кинодраматургии.

Художественные пристрастия Габриловича-сценариста те же, что и у прозаика. Внимательно и подробно исследует он характеры своих героев и через их судьбы и размышления раскрывает события и конфликты будущего фильма. Никогда не влекут его помпезность, декламационный пафос, внешняя монументальность. Эта твердая позиция закрепила за ним характеристику художника «камерного», что не всегда почиталось достоинством. Но он никогда не стремился ее опровергнуть. Евгений Осипович работает с очень разными режиссерами и нередко пишет сценарии в соавторстве с ними. Но не следует думать, что Габрилович-драматург «умирает в режиссере». Он просто относится к будущему постановщику, как к своим героям: все про них знает, все в них понимает и поэтому, оставаясь верным

Е. О. Габрилович



своему авторскому замыслу, воплощает его сообразно с художественной индивидуальностью режиссера. «Такой-то» ход в решении конфликта ближе публицистическому Ромму, «такой-то» характер или лирический диалог ближе «камерному» (я тоже жил с этим ярлыком) Райзману.

С Юткевичем Габрилович встретился на ленинской теме в кинановелле «Последняя осень» и в фильме «Ленин в Польше». Исходным тезисом для этих работ стали слова В. Маяковского: «Самый человечный человек». В обоих фильмах все сконцентрировано на постижении внутреннего мира Владимира Ильича, на стремлении раскрыть движение ленинской мысли. Своеобразен и чрезвычайно труден драматургический прием картины «Ленин в Польше»: немой фильм с закадровым монологом Ленина. Это требовало от авторов не только высокого профессионализма, но, главное, большой политической зрелости. Судьба фильма «Ленин в Польше» показала, что эта ответственная задача оказалась Габриловичу под силу.

И почти одновременно с «Лениным в Польше» Габрилович работает со мной над сценарием «Твой современник», картиной полностью разговорной. Здесь все построено на диалогах, полемических выступлениях, личных объяснениях. Слово движет конфликт.

В этой картине «тихий» Габрилович выступает страстным публицистом. И герои его уже не «тихие», а, как принято говорить, масштабные. Но по-прежнему общественные и нравственные проблемы раскрываются через личные переживания.

Неожиданным предстает Габрилович в фильме Глеба Панфилова «В огне брода нет». Должен сказать, что я чрезвычайно высоко оцениваю этот фильм. Он мне кажется удивительно своеобразным. Казалось бы, давно знакомый материал — эпоха гражданской войны. Серые шинели, залатанные гимнастерки, грязные вагоны. И простые знакомые лица. Но все поражает в этой картине. Лица знакомы, но характеры необычны. Необычны чувства, необычны ситуации. Совершенно по-своему увиденный мир — талантливо и глубоко. В основе сценария лежит старый рассказ Евгения Осиповича. Но в сценарии все увидено по-новому, молодо, свежо — и людские характеры, и нравственные конфликты. Высокое искусство картины вероятнее всего можно объяснить союзом опытного мастера с начинающим талантливым режиссером.

Зрелость не привнесла в творчество Габриловича ни закоснелости, ни приверженности к какой-то одной манере. Он использует все многообразие современного киноязыка. Однако никогда избираемый им прием не оказывается данью моде. Каждый раз это только лучшее, наиболее выразительное средство для художественного воплощения идейного замысла.

Многие годы занимается Евгений Осипович педагогикой. Не знаю, насколько он владеет педагогической методикой, но я твердо убежден, что тот, кто хочет поучиться у Габриловича, получит бесконечно много.

Последние годы Евгений Осипович не так уж много разъезжает, редко увидишь его на наших встречах. Он стал домоседом. Но, сталкиваясь в работе, каждый раз удивляешься, в каких разных аспектах знает он действительность. Заведешь разговор, что хорошо бы в связи с задуманным сценарием что-то «поизучать», а он, оказывается, уже об этом думал и проблема ему ясна. Разве что нужно уточнить какие-то технологические подробности.

Тут работает зоркий журналистский глаз Габриловича. Он умеет по отдельным наблюдениям обнаружить важные общественные процессы, часто скрытые еще от очень многих. Он остро чувствует современность и, даже обращаясь к истории — как это, скажем, было в фильмах

«Коммунист» и «В огне брода нет», — видит это прошлое сегодняшними очами.

Все габриловичевские герои живут в точное время. Вспомним Машеньку, персонажей «Мечты», «В огне брода нет». Да и в нашей последней картине все внимание отдано чертам времени, формирующим образ героя, а не перекличке характеров отца Губанова из «Коммуниста» с сыном Губановым из «Твоего современника».

Для меня особенно дорого в Габриловиче его умение видеть фильм глазами кинематографиста и записать увиденное талантливым пером прозаика. Очень много дают нам, режиссерам, его литературные ремарки и отступления, психологические характеристики, бытовые зарисовки. Никогда не сфальшивит он в речи действующих лиц. Даже в «Коммунисте» и «Твоем современнике», где легко могла возникнуть патетическая интонация, речь героев остается простой и характерной.

Любопытно, что Евгений Осипович, интересный и обаятельный собеседник, в отличие от многих своих коллег, рассказывает о своих сценарных замыслах как-то вяловато. Слушаешь его — не ясна драматургия, не определены характеры... Но не следует огорчаться: это «обман».

Стоит только Габриловичу сесть за письменный стол, и все сразу меняется. Выстраивается драматургия, обостряются коллизии, оживают образы, возникает атмосфера времени. И что особенно приятно — к Габриловичу в работе возвращается темперамент молодости. Своими сценариями он вступает в спор с тревожащими его симптомами общественной жизни, с чуждыми для него, последовательного реалиста, тенденциями в искусстве.

Вряд ли кто сегодня повторит эпитет «камерный», как нечто ограничивающее творчество Габриловича. Никому не придет сегодня и мысль оспорить гражданственность его авторской позиции, нравственную чистоту и истинный патриотизм его героев.

Нет нужды напоминать биографию Габриловича. Он сам это отлично сделал в рассказах «О том, что прошло», публикуемых на страницах журнала «Искусство кино». Из этих очерков, в которых личные воспоминания соседствуют с беллетристическими новеллами, журналистскими набросками, теоретическими размышлениями об искусстве, складывается очень своеобразная мемуарная книжка.

Я вспомнил об этих автобиографических очерках и потому, что все его сценарии — это тоже рассказы «о том, что прошло». Лучше не определить.

Все, что написано Евгением Осиповичем, утверждает меня в мысли, что в лице Габриловича литература потеряла крупного и талантливого писателя-прозаика. Ну что ж, не нам об этом жалеть: советская кинематография зато приобрела в нем крупнейшего и талантливейшего кинодраматурга. Семьдесят лет не угроза таланту Евгения Осиповича. Он работает молодо и еще не раз порадует всех нас новыми сценариями.

На скрещении литературы и кинематографа

М. Блейман

Впервые я услышал это имя давно, кажется, в тысяча девятьсот двадцать третьем. В тот год я слушал лекции Валерия Яковлевича Брюсова в том самом двусветном зале на Поварской, где, по преданию, Илья Андреевич Ростов плясал с платочком в руках старинный «англез».

Назвавший имя Евгения Габриловича с уважением сказал мне, что его проза удивительна и ошеломит всю литературную Москву. Еще я узнал о Габриловиче, что он незаурядный музыкант и в этом качестве работает в театре Мейерхольда и импровизирует на рояле в первом тогда у нас «джазе», созданном Валентином Парнахом — поэтом, танцором и переводчиком испанских стихов.

Все это было очень интересно, но встретиться с Габриловичем в те годы мне не пришлось.

Потом я читал в журналах его очерки и рассказы. Они запомнились наблюдательностью, чуть изысканным, но верным языком, хрупким изяществом формы. В книге Евгения Осиповича «Ошибки, дожди и свадьбы» есть описание, как он, после долгих скитаний по казахским степям приехал в райцентр и изумился богатству цивилизации. В райцентре было почтовое отделение, была парикмахерская, была лимонадная будка. Габрилович так и написал с удивлением и восторгом — «посмотрели на лимонад, посмотрели на парикмахера». Да и всю книгу отличало влюбленное и какое-то «разглядывающее» удивление жизнью — со всеми ее большими свершениями и, на первый взгляд, пустяковыми мелочами.

Я недаром вспомнил сейчас об этой ранней книге. В ней сказалось особенное свойство всей последующей его литературной работы — удивление богатством и разнообразием мира, умение удивиться, найдя что-то своеобразное в человеке, и пластически-осязаемо воплотить увиденное, да так, чтобы главное не заслонялось мелочами, а мелочи не были забыты в ущерб главному. Это свойство не то что пригодилось ему, а стало зерном его поэтики позже, когда он занялся кинематографом. Было это уже в начале тридцатых годов.

Тогда мы и встретились.

Я никогда не спрашивал Евгения Осиповича, почему он стал работать в кинематографе. Впрочем, он об этом сам рассказывает в мемуарах. Здесь достаточно сказать только, что пришел он к кинематографии позже других литераторов и, не в пример большинству этих «других», в кинематографии остался.

Слова «позже других» здесь не случайны. В начале двадцатых годов кинематографом интересовались. В кино работали Маяковский, Бабель, Тынянов, Шкловский, Тихонов, Третьяков, Вс. Иванов, Каверин, Толстой, Никитин, Асеев и много-много других. Этих тогда молодых, но уже прославленных литераторов привлекала в кино возможность говорить с невиданной по масштабу аудиторией, возможность решать литературные задачи, не считаясь с традицией, которой у кинематографа тогда просто еще не было; необходимость создавать новое, невиданное искусство. Так работал в кино, к примеру, Тынянов.

Парадоксальным было то, что именно в эту пору кинематограф как будто не испытывал нужды в подлинной литературе. Зачем было работать над словом и над диалогом, если искусство было «немым»? Но все равно такой стилист, как Бабель, находил удовлетворение в сочинении одной-двух строк надписей для фильма.

Все дело в том, что запросы искусства и его техника не всегда совпадают, и в недрах «немого» уже рождалось предчувствие литературного, звукового кино.

Габрилович пришел в кинематограф, когда это искусство как бы рождалось вторично.

Первый сценарий Габриловича был звуковым и сразу же обрел законченность формы. В нем уже не было поисков, были точные и уверенные решения.

Между тем Евгений Осипович стал работать в кинематографе в переломное время, в пору горячих дискуссий. Дело было не только в том, что «звук» сменял «немоту». Шла борьба не только за новую технику, но прежде всего за новую поэтику. В предшествовавшие годы господствовала поэтика Эйзенштейна. Я не могу говорить здесь о ней подробно. Важно напомнить, что она продемонстрировала не только новые, поэтические формы кинематографической образности, но и новый тогда тип драматургии, который можно было бы условно назвать «драматургией события».

В ту пору, когда в кинематограф пришел Габрилович, с поэтикой Эйзенштейна уже спорили, причем спорили его ученики и соратники. Спор был, так сказать, псевдонимным: речь шла о природе монтажа, о его границах, о том, изображать или не изображать человека в кино или создавать только массовый образ народных движений. По существу это был спор о драматургии фильма, о литературной или монтажной природе кинематографа.

Евгений Осипович не принимал участия в этих дискуссиях. Казалось, они вовсе не занимали его. Но в этом не было равнодушия или презрения к теоретизированию. Он вмешался в спор, сделав картину, продемонстрировав свои творческие позиции в конкретном произведении искусства. И стало ясно: Габрилович твердо знал, чего хочет от себя в искусстве и в искусстве для себя. Именно для себя, на большее он не претендовал. Но, как выяснилось позже, особенность его творческой позиции обернулась впоследствии тем, что эта позиция стала важным направлением в советской кинематографии, опирающейся на метод литературы.

«Последняя ночь». Казалось, сама тема, сам материал диктуют решение. Сценарий был посвящен истории Октябрьского восстания в Москве, значит предполагалось, что в сценарии впрямую будут изображены исторические события — противоборство революционных рабочих и контрреволюционных юнкеров, предательский расстрел солдат, охраняющих Кремль, мобилизация и вооружение Красной гвардии, бои на Пречистенке и в Замоскворечье, штурм Кремля и так далее и так далее. А в сценарии Габриловича и в поставленном по нему фильму Райзмана развертывание сюжета (так тогда говорили) было ограничено семейной драмой.

Все дело в том, что Габрилович смело отказался от конкретности исторической хроники и создал другую — психологическую конкретность. Темой сценария оказался перелом в судьбах людей. Биографии героев были призваны возместить отсутствие «биографии события», образ человеческого смятения — выразить не только логику событий, а и их психологический «подтекст». Биографии отдельных, как будто случайных людей оказались в силах создать образ революции, передать ее мощь и страсть.

Я не хочу сказать, что Габрилович был первым писателем, утверждавшим в нашей кинематографии поэтику «частных судеб», через которые читалась история.

Но если «кинематография перелома» изо всех сил старалась стать искусством объективным и фактичным, то Габрилович в своем сценарии предложил другой путь, путь романа лирического, исполненного личных наблюдений, личного удивления перед великими событиями, личных впечатлений от тех октябрьских

ночей, когда он, еще сам гимназист, увидел события, о которых потом рассказал. Он открыл в своем сценарии не патетические возможности кинематографа, которые в то время так увлекали нас, его сверстников и товарищей по профессии, а лиризм, поэзию изображения непосредственных впечатлений и их осознания в драматической форме, в форме сценария.

Так возникло явление, которое с полным основанием можно сегодня назвать кинематографом Габриловича.

Я не могу проанализировать все сценарии, написанные Евгением Осиповичем,— их больше двадцати. Среди них были превосходные удачи, подхваченные и приумноженные режиссурой, были сравнительно с другими «проходные» сочинения, плоды поденщины, которой вынужден заниматься профессиональный кинематографический литератор. Но меня интересует личность мастера в вершинных ее проявлениях, те его работы, которые сделали его имя не только именем на титрах фильмов, но именем в искусстве.

Существует трюизм — писатель должен знать то, о чем пишет. Но это неполная истина. Знание действительности в литературной работе окрашено еще отношением, способностью понять и способностью воспроизвести. Я уже говорил, что у Габриловича во всем, что он пишет, есть живая интонация удивления, и это удивление есть стимул анализа происшествия, которое он описывает, характера, который он изображает. Так были написаны «Мечта» и «Последняя ночь».

Эти фильмы несопоставимы по масштабу событий, по масштабу людей, в них изображенных. Но вместе с тем в этих произведениях есть нечто общее — и в «Последней ночи» и в «Мечте» история ломает как будто уже сложившиеся судьбы людей и раскрывает их подлинную суть.

«Мечта» — это сценарий о переломе в судьбах людей Западной Украины, потрясенных фашистским нашествием и спасенных от гибели Красной Армией. Здесь, как и в «Последней ночи», история вмешивается в жизнь людей, а исторический смысл событий раскрывается в судьбах персонажей. Лиризм Габриловича, сосредоточенная его наблюдательность, способность удивиться каждому своеобычному человеческому поступку, каждой самобытной черте его психологии выражены в «Мечте» почти с совершенством.

То, что я здесь говорю, уже не кажется открытием. Но для тридцатых годов и «Последняя ночь» и «Мечта» были новаторскими произведениями. Они выражали вторжение литературы, ее методов, ее способов характеристики в кинематографию. И это вторжение было вторжением надолго. Недаром в последние годы все большее влияние на развитие кинематографа приобретают принципы строения образа, перенесенные им из большой литературы. Думаю, что одним из источников такого фильма, как «Баллада о солдате», тоже стала творческая практика Е. Габриловича и его режиссеров Ю. Райзмана и М. Ромма.

А когда героем многих наших фильмов стал обыкновенный человек, рядовой участник истории, Габрилович начал новый цикл работ, обратился к новому для себя герою, к доселе не встречавшемуся в его сценариях характеру.

Сценарий «Коммунист» повествует о первой большой стройке победившей революции, в нем рассказано о том, как строилась первая советская электростанция. На первый взгляд, поэтика этого сценария обычна для Габриловича. Он тоже посвящен не самому событию — стройке во всей ее масштабности. Среди главных действующих лиц — любимый герой Габриловича, женщина, которую вынуждают измениться исторические обстоятельства, и она под влия-

нием событий находит себя. Итак, все как прежде? Нет, в «Коммунисте» появляется Василий Губанов, новый для Габриловича герой. Это уже не объект исторического процесса, не человек на перепутье, выбирающий жизнь. Герой «Коммуниста» (сценарий не случайно так демонстративно назван) — строитель новой жизни, человек, ведущий исторический процесс. Это уже не частный, не лирический, а генерализирующий эпоху образ.

Своеобразие этой работы Габриловича и в том, что писатель ничем не пожертвовал ради новых задач из ранее выработанной им поэтики. Если в ранее написанных вещах основной интонацией было удивление перед своеобразием и многосложностью характеров людей, то здесь, в «Коммунисте», господствует удивление перед героизмом.

В этом смысле характерен лучший, по-моему, эпизод сценария. (Он много раз был описан в критике.) Губанов сопровождает поезд, везущий необходимые для стройки материалы. В пути поезд останавливается, кончается топливо. Паровозная бригада предлагает послать за дровами на соседнюю станцию. Но Губанов не соглашается ждать. И вот он один, как будто вопреки здравому смыслу, рубит деревья, рубит до изнеможения, до полного истощения. И этот как будто бессмысленный поступок заставляет людей, которые вовсе и не хотели ему помогать, взяться за работу. В этом эпизоде Габрилович проявил, по-моему, удивительную расчетливость мастера. Если бы Губанов, как это и предположено содержанием эпизода, сделал поступок, соразмерный цели, к примеру, спасал бы стройку от пожара, взрыва, катастрофы, поступок его не выразил бы с такой полнотой его характер.

Габрилович в «Коммунисте» распорядился своими старыми творческими приемами как хозяин, как мастер. То, что казалось противоречием, в котором героика контрастировала с вниманием к подробностям жизни, оказалось компонентами единой творческой манеры.

И это обогащение позволило обратиться к сверхтрудной задаче создания на экране образа Владимира Ильича Ленина. Был написан сценарий «Ленин в Польше».

В сценарии Габрилович еще раз подтвердил новаторский характер своей литературной работы. Задача была, повторяю, невероятно трудна. Габрилович отказался от традиции, от следования ранее созданным сценариям и книгам о Ленине, в том числе и своему сценарию «Рассказы о Ленине», в котором он попытался показать Ленина способами привычной для сценариста детализации. И пусть простит меня Евгений Осипович, я должен признаться, что не люблю тот сценарий, слишком уж «частный», слишком интимный и камерный.

Габрилович в сценарии «Ленин в Польше» подробно рассказывает о прогулках в горах, о скромном быте дома в Поронине. Но, насытив сценарий точными деталями, он вместе с тем создает образ мыслителя и вождя. В сценарии как будто ничего не происходит, в нем нет движения, образы людей как будто статичны. Но все это компенсируется великим интеллектуальным напряжением, интеллектуальной драмой человека, который знает, как прекратить войну, который знает, как освободить человечество от порабощения, как создать новое совершенное общество, и вынужден находиться в изгнании на задворках Европы, фактически в тюрьме не только метафорической, но и реальной, в тесной камере полицейского управления Нового Тарга. Ситуация эта драматична, но Габрилович отказывается от того, чтобы ее педалировать. Эту драму сценарист отодвигает на второй план повествования, она только ощущается в сценарии. Сделано это не только потому, что Габрилович не хочет показы-

вать Ленина в обстоятельствах, вынуждающих его к пассивности. Тут важно другое — очищение сценарной ситуации от поверхностного драматизма для того, чтобы акцентировать драматизм ленинской мысли.

Так, максимально затруднив сюжетную концепцию, Габрилович обрекает себя на дополнительную трудность — задачу написать ленинский текст.

В других сценариях о Ленине авторы заставляли его говорить политическими формулами, как правило, цитатными, разбавляя текст речевыми эссенциями, позаимствованными у мемуаристов. Этого не избежал и сам Габрилович в «Рассказах о Ленине», расцвечивая обычную бытовую лексику такими словечками, как обязательное «батенька» или приставкой «архи». Это сообщало ленинской речи относительное правдоподобие, приблизительную характерность, но не больше. В сценарии «Ленин в Польше» таких речевых эссенций нет, как нет и цитатного текста. Габрилович — писатель, и он отлично знает различие между письменным текстом и свободной интонацией живой речи. И для него, с его вниманием к мелочам человеческого поведения, к живой характерности, было бы невыносимо сочетать письменную речь с речью произносимой. Текст Ленина написан в сценарии удивительно свободно и вместе с тем удивительно достоверно. Если можно говорить о чуде искусства, то здесь и произошло такое чудо проникновения в живую речь Ленина, в ее интонацию, в ее характерность. Мне кажется, что это удалось именно потому, что весь опыт Габриловича, его удивленное внимание к мельчайшим проявлениям характера человека помогли на этот раз создать полнокровный образ великого человека.

Речевая чуткость в сценарии «Ленин в Польше» столь велика, что М. Штраух, многократно игравший Ленина и именно поэтому чрезвычайно чуткий к малейшим нарушениям ленинской лексики, ленинской интонации, испробовав текст сценария на слух, нашел, как вспоминает С. Юткевич, всего, кажется, одно слово, которое, по его мнению, не было «ленинским».

Работа Габриловича над этим сценарием стала явлением не только кинематографа, но и литературы. В большом количестве книг, пьес, сценариев, посвященных образу Ленина, мало равных ему по глубине образа, по свободе изображения характера и живой ленинской речи.

Тут я хотел было написать, что «Ленин в Польше» — лучшая литературная и кинематографическая работа Евгения Осиповича, но остановился.

Ведь он работает. И пусть мастерский сценарий «Твой современник» и такой же мастерский сценарий «В огне брода нет» не достигают по масштабу решенных в них задач высот «Ленина в Польше», я не посмею утверждать, что лучшая работа Габриловича уже написана.

В среде наших кинодраматургов Габриловича называют старейшиной. И это справедливо. Не только молодые товарищи по профессии, но и сверстники называют его Мастером. И это вдвойне справедливо. Мастером его называют без эпитетов — «большой», «выдающийся» или «известный» — само слово «мастер» достаточно емко. В нашем литературном деле оно означает ум, наблюдательность, фантазию, темперамент, честное ремесло. Всем этим Габрилович обладает так, как не обладает никто.

Евгению Осиповичу исполнилось семьдесят...

— Будьте здоровы, дорогой Женя!

В спорах о Довженко, в согласии с Довженко

Т. Иванова

За последние годы наши представления о творчестве Александра Довженко по-новому расширились и углубились. Вслед за вышедшим на Украине пятитомником произведений Довженко издается четырехтомное Собрание его сочинений на русском языке. Опубликованы материалы из довженковских записных книжек, дневников, выступлений, статей, увидела свет не печатавшаяся при жизни автора киноповесть «Украина в огне». Наконец, после смерти Довженко на экраны вышли четыре картины, в заглавных титрах которых стоит его имя, — «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», «Незабываемое».

Одновременно с этим, в прямой зависимости от этого шло изучение довженковского наследия — «довженковедение».

На протяжении многих лет каждый новый довженковский фильм неизменно вызывал споры. Кинематографичны ли они? Соответствует ли их поэтика актуальным исканиям современного искусства? За спорами о «языке», о стилистических частностях творческой манеры почти всегда угадывался иной, «главный» спор — о том направлении, которое утверждал Довженко. Спор о необходимости этого направления — рождается ли оно действительными потребностями нашего кинематографа, оправдано ли оно временем, и не порождает ли постоянная довженковская приподнятость некую «надреалистическую» абстрактность, закрывающую выходы к реальной «пестроте» и противоречивости повседневной действительности?.. Споры эти нередко бывали затяжными, запутанными, малопродуктивными.

Время таких споров сейчас миновало, былая острота естественно сменилась почтительным уважением к ушедшему художнику — корифею и классику. Но, вероятно, именно сейчас, когда весь длинный путь, пройденный Александром Довженко в искусстве, стал обозримым, пришло время для глубокого освоения всего, что было им завоевано и достигнуто, для постижения его по-настоящему смелой, по-настоящему новаторской эстетики. Разумеется, познание эстетики Довженко не исключает возможности несогласий и споров, но только — сейчас это стало для всех очевидным — споры могут быть плодотворными, если будут освещаться ясным пониманием живого значения творческих идей Довженко, его наследия для решения главной задачи, стоящей перед советским искусством,— для воплощения исторического подвига народа, величия его свершений, его души и творческого разума. Выпущенная издательством «Художественная литература» книга Ю. Барабаша «Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики»*, — где творчество Александра Довженко рассмотрено под углом зрения именно этих общеэстетических принципов, служит ярким доказательством справедливости такой трактовки проблемы, убедительно подтверждает, что никакой теоретической альтернативы для нее не существует.

Заслуги Ю. Барабаша в изучении многообразного и сложного творчества Довженко надо признать особыми. Ведь именно Ю. Барабаш стоял, если так можно сказать, у колыбели довженковедения; именно он на протяжении последних лет особенно вдумчиво и упорно исследует произведения великого украинского мастера, борется за его идеи.

Разбираемая книга Ю. Барабаша является наиболее капитальной и полной в ряду тех, сегодня уже довольно многочисленных научно-критических работ, из которых складывается современное «довженковедение». Она состоит из пяти разделов. Приро-

* Ю. Барабаш. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. М., «Художественная литература», 1968.

да реализма Довженко, эстетический идеал художника, национальные корни, особенности творчества, определяющие черты довженковского стиля, — эти темы рассмотрены в главах «Крылатый реализм», «По законам жизни, по законам красоты», «Кто мы?», «В довженковской мастерской». Отдельная глава — «Народ и война» — посвящена творчеству Довженко в годы войны.

Не следуя за автором книги по всем составляющим ее разделам и главам, отметим решающее достоинство работы Ю. Барабаша: эстетика Александра Довженко истолкована автором широко, в органическом единстве с довженковской этикой, философией. Очевидно, что путь этот и был единственно верным, поскольку, быть может, более чем для какого-либо другого художника, для Александра Довженко именно его эстетика и была фактически главным, актуализирующим фокусом и этики, и философии, и гражданской его активности...

Кинематограф Довженко — это целый мир. Необычный во всех своих измерениях, трудно и во многом лишь полемически сопоставимый с тем, что искали и находили в искусстве другие великие мастера кинематографа, друзья и соратники Довженко в боях за социализм, за новое искусство нового мира. Не будет преувеличением сказать: Довженко — это едва ли не самое поэтичное, что знает мировой экран. И еще более бесспорно другое: раскрытие ряда глубочайших черт народного характера, существеннейших сторон народной души поднимается у Довженко до такой высоты, дано в его творчестве с такой глубиной исторической перспективы и таким широким горизонтом философского осмысления, что создатель «Земли», «Щорса», «Поэмы о море» никогда не отойдет для нас в прошлое. В этом — необыкновенность дара Александра Довженко. Тем труднее, однако, задача исследователя, задавшегося целью определить место, по праву принадлежащее Довженко в едином ряду творцов искусства социалистического реализма, определить довженковскую «генеалогию», не нивелируя при этом неповторимого своеобразия художника, не подгоняя его под общий ранжир...

Пользуясь известным выражением А. Фадеева, автор книги определяет творческий метод Довженко, синтезирующий в себе романтическое и реалистическое начала, как «крылатый реализм».

Украинский рабочий Тимош из «Арсенала» стоит во весь рост, не падая, под огнем расстреливающих его петлюровских пулеметов — он «несмертен». И «несмертен» герой «Повести пламенных лет» Иван Орлюк, незаметная песчинка, почти невидимо кружащаяся в гигантском урагане войны. Рядовой величайшей из войн проходит по фронтовым дорогам, то стиснув зубы и сжав кулаки, со смертной тоской и отчаянием, весь во власти чувства несоизмеримости своей маленькой жизни с масштабами великой битвы, то — подхваченный ощущением своей заколдованности, «вечности». Так же «вечен», «несмертен» летчик Виктор Гусаров, герой рассказа «Стой, смерть, остановись!».

Но и те, кто погиб, кто закован в камень, застыл в бронзе,— все равно остаются живыми. Вот сцена с памятником, одна из самых трагических и вдохновенных в «Повести пламенных лет». К разоренному крову из долгих странствий возвращается женщина с ребенком на руках. Окончен тяжкий путь. Но какая мука, какое все нарастающее волнение звучат в ее первом разговоре с матерью, в ее несмелых вопросах. Где муж?.. Здесь. Он ждет ее на площади. И когда, наполняясь все более невыносимой тревогой, женщина прибегает на площадь, перед ней встает памятник солдату. Так происходит эта встреча — женщины с памятником, живого с уже шагнувшим в бессмертие. Эта первая минута их встречи, ее страшное молчание полны такого напряженного драматизма, что, кажется, ни бронза, ни камень не выдержат его и заговорят. И памятник заговорил. Слова его горьки и суровы. Ставший па-

мятником солдат говорит женщине о том, что он был беспощаден, а порой и жесток на войне, что часто бывал неласков, несправедлив и к ней. Но он не жалеет об этом и не раскаивается — он был именно таким и быть иным не мог. Так же суровы и скупы его ответы на вопросы женщины о том, как же ей жить дальше без него, как избыть боль утраты; памятники вдохновляют живых, но утешать и жалеть они не умеют...

Все это — не отклонение от законов реализма, справедливо утверждает автор книги, но превышение его обычных норм. Право на подобное превышение — его органическая необходимость рождается огромной концентрированностью содержания в каждом образе, тем накалом страстей, которым живут герои. Необходимость этого превышения вырастает из глубин довженковской веры в то, что его герои несут в себе частицу судеб народных, что их духовные возможности неограниченны, овеяны дыханием сказки, фольклорных чудес. Во всех довженковских нарушениях привычных норм бытового реализма, подчеркивает исследователь, чувствуется поэтому прежде всего высокое волнение художника, заглянувшего в самые глубины народной души.

В книге Ю. Барабаша, которой вообще присуще плодотворное стремление соотнести творчество Александра Довженко с наиболее острыми «боевыми» проблемами современного не только советского, но и западного искусства, особо выделен вопрос об «интеллектуализме», точнее — философичности довженковских произведений, вопрос, приобретающий в наши дни острый идейно-эстетический смысл, поскольку именно на этом направлении советский кинематограф и литература в целом особенно активно атакуются западными теоретиками «новейшего искусства».

Историзм и аналитичность — вот неотъемлемые свойства довженковского творчества, дающие основание автору книги говорить о глубокой философичности Довженко. Убедительно анализируя «Землю» и «Щорса», «Поэму о море» и «Повесть пламенных лет», Ю. Барабаш подводит читателя к выводу: особенности ви́дения и принципы воплощения образов героев, интеллектуальная насыщенность произведений Довженко органически связаны не только с идейно-эстетическими концепциями, индивидуальными чертами стиля автора этих картин, но и утверждают в то же время принципиальные качества метода социалистического реализма в целом.

...В фильмах Довженко много трагедий и много смертей. Но каждый раз картина смерти героя выражает и утверждение: как бы ни был мал человек, он родился не просто для того, чтобы умереть, а для того, чтобы внести что-то в красоту жизни, «совершить положенное». Именно такое понимание смысла жизни, не просто зачеркивающее смерть в общей картине мира, но подымающее жизнь над смертью, характерно для художника. Почему, так щедро одаряя своих героев счастьем жить, любить, строить новый мир, быть победителем, Довженко ни одного из них не освободил от необходимости страдать, от невозможности жить без страдания?.. Как и почти всегда, здесь Довженко полемичен. Он вступает в жестокую борьбу с попытками объявить изображение страдания натурализмом, недостойным искусства, служащего великим идеям нашего общества, искусства нашего народа, нашей эпохи. Довженко восставал против этого «хлороформа» для малодушных, повторяя, что тем самым наносится «урон чувству созерцания прекрасного в народе», что страдание — «такая же величайшая достоверность бытия, как счастье и радость».

Но страдать — это значит, в понимании Довженко, верно замечает Ю. Барабаш, не упиваться своим страданием, а стремиться не омрачить жизнь вокруг себя своей болью. «Я скажу, что страдаю»,— писал Довженко и добавлял: «...и буду плакать по ночам в своем саду, закрывая шапкой рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цве-

тущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные»...

В этой связи, в развитие и поддержку мысли автора книги хотелось бы высказать следующие соображения.

Не здесь ли, в частности, тот фокус, в котором с особой резкостью проявляется коренная противопоставленность довженковского творчества тем многочисленным и разноликим направлениям современного западного кинематографа и литературы, которые объединяются общим понятием «дегуманизирующее искусство»?

Разница между ними не просто в большей сложности, большей глубине идей, живущих в книгах и фильмах Довженко. Разница — в принципах, определяющих ход размышлений художника о человеке и о жизни. Авторская мысль в такого рода искусстве, как правило, ограничена стремлением разложить явление на составляющие элементы, лишить образ полноты отраженных в нем жизненных связей, превратить в некий условный знак скрытые за ним социальные силы, мистифицировать картину жизни, не выявить трагические противоречия, реально присущие действительности, а возвести их до значения вечных, универсальных, неразрешимых. Наоборот, синтетическая мысль автора в философском кинематографе Довженко устремлена к поискам гармонии. Поэтому, в частности, так различно в первом и втором отношение к человеческому страданию. В первом страдание в конечном итоге неизбежно становится поводом для самосозерцания, разнузданной рефлексии художника, которого начинает интересовать словно бы уже даже и не чувство само по себе, а все усложняющиеся преломления его в различных, нарочито субъективированных восприятиях. Довженковский же кинематограф, философский по своей сути, ищет именно материалистической, природной первозданности чувств, их живой непосредственности, дающих герою силу победить, преодолеть страдание, не раствориться в нем.

Подняться до философского кинематографа, подчеркивает Ю. Барабаш, дано лишь художнику исключительного таланта, художнику-мыслителю, истинно народному. Философский кинематограф виделся Довженко как особая — наравне с героическим эпосом — форма народного творчества, но форма, возникающая именно в наше время. Отсюда и всегда ощутимая — не снижающая, а углубляющая их современность — родственность образов Довженко образам героев фольклора.

«А какие мы, тату? Кто мы?» — спрашивал отца Сашко, герой «Зачарованной Десны». «Кто мы?» — так названа глава в книге Ю. Барабаша, имеющая задачей разгадать тот «секрет», который делает произведения Довженко, неотъемлемо связанные с интернациональной социалистической культурой, явлением культуры именно украинской. Столь актуальная сегодня проблема национальной специфики искусства поставлена в книге со всей необходимой глубиной и ответственностью. Остро полемизируя с разного рода вульгаризаторскими тенденциями, не раз проявлявшимися при решении этой проблемы, Ю. Барабаш утверждает необходимость диалектического, подлинно научного, ленинского подхода к проблеме. И потому посвященные анализу этой проблемы страницы в его книге представляют бесспорный общетеоретический интерес.

Исследователь располагал для развития своих мыслей благодарнейшим материалом. Как много дает для постановки затронутой проблемы хотя бы «Зачарованная Десна» — исповедь и родословная Александра Довженко. В многообразии ее тем есть одна непрерывная линия, которая определяет единство кинопоэмы. Как народная жизнь порождает в человеке потребность художественного творчества, как народный быт, труд, нравы, характеры людей, отношение их к окружающему делают человека поэтом с именно такой, а не иной природой дарования,—вот тот круг идей, которые раскрыл Довженко в своей «автобио-

графической киноповести». Пройдет на рыбалку старый кузнец, оставляя за собой запах табака немыслимой крепости, и прозвучит со страниц повести задумчивый голос автора: «Этот след долго будет висеть когда-то в моих картинах о родной Земле». Мать будет провожать сына на косовицу и снова: «Прощание перейдет когда-то в мои картины, разлука совьет себе гнездо в моем сердце». А предвестие требований зрелого Довженко к актерам, операторам, художникам угадается в его мальчишеском убеждении, что звон отбиваемой перед работой косы — лучшая музыка, лучшее искусство. Потом многое из этого переплавится, получит глубокое развитие, усложнится — это будет переплавка наивности в могучую первозданность творчества. Довженко писал в «Зачарованной Десне» свою личную, человеческую биографию. Между тем эпические картины народной жизни вошли в нее с глубокой непреложностью. Так и должно было быть: то и другое существовало для художника неразрывно, народная жизнь и была его жизнью...

Ту истину, что художник служит утверждению прекрасного, умножению красоты мира, Довженко понимал буквально и бескомпромиссно. Но с той же непримиримостью он был убежден: для раскрытия красоты мира нужны прежде всего революционное мужество и доверие к людям, к самой жизни. Прекрасное, по Довженко,— это не избранные места, не искусно выкроенные и со вкусом подогнанные друг к другу идиллические фрагменты бытия, не ласкающие глаз «выдержки» из жизни, а то, что создает в мире гармонию контрастно звучащих тем: покоя и тревог, радости и страдания, жизни и смерти. Поэтому, в минуту наивысшего счастья, встретившись после долгой разлуки, после страшного пути через войну, через нашествия и пожары, плачут герои «Повести пламенных лет». Поэтому гибель срезанного кулацкой пулей тракториста не омрачает красоты спящих ночных садов в «Земле». Поэтому неистовствующее цветение земли достигает в «Мичурине» апофеоза в тот самый момент, когда в дом человека приходят горе и смерть...

Этот высокий драматизм мироощущения Довженко, качество, без которого невозможно понять до конца его творчество, убедительно раскрыт в книге Ю. Барабаша на примере «Арсенала» и «Земли», «Украины в огне» и «Поэмы о море».

О высоком драматизме Довженко в книге Ю. Барабаша сказано много верного, интересного, сказано ярко, с темпераментом и увлечением, как бы на той самой волне, на которой двигалась теоретическая мысль самого художника. В теоретической по самой своей сути книге Ю. Барабаша нет поэтому и следа того скучного педантичного теоретизирования, какое воздвигает непроходимую стену между книгой и читателем, ищущим в ней ответа на сложные, жизнью выдвигаемые вопросы современного искусства. Именно потому, что автор книги дает эти ответы, не осторожничая и не сдерживая своей увлеченности, своей влюбленности в художника, своей веры в действенность руководивших им принципов, его работа встретит, думается, живой отклик и у практиков кинематографа, и у писателей, и у читателей разной подготовленности.

Отдавая должное многим достоинствам этого исследования, следует в то же время сказать и о том, что в нем, как мне представляется, есть один методологический недостаток, порожденный, по-видимому, резким своеобразием самой фигуры художника. Был ли Довженко преимущественно писателем, прозаиком или кинодраматургом, кинорежиссером? Ответ на этот вопрос дать нелегко, да он и не может быть однозначен. Но совершенно очевидно, что любое «сведение» довженковского искусства лишь к одной из названных сфер неминуемо поведет к известному упрощению. Как мне кажется, Ю. Барабашу не всегда удается избежать этой опасности. Эстетика Александра Довженко не всегда рассмат-

ривается им в связи с собственно кинематографическими проблемами, выдвигаемыми творчеством режиссера, не всегда ведет к постижению природы образности, поэтики довженковских фильмов. Между тем любой из довженковских киносценариев является произведением совершенно особого, созданного именно Довженко и до него не существовавшего жанра. Не проза, но и не киносценарий в точном смысле этих слов, скорее всего литературный, поэтический эквивалент будущего фильма, как бы особая плазма, в которой живет, из которой уплотняется ядро,— таковы сценарии Довженко, драматургически программирующие ту систему образов и событий, сквозь которые содержание перейдет на экран. Недооценка этого своеобразия, стремление отторгнуть идейно-эстетическую сторону проблематики от «чисто» кинематографической ее стороны сказываются на некоторых страницах книги Ю. Барабаша. Это ведет и к искусственности отдельных авторских построений, как это произошло, на мой взгляд, при сопоставлении творчества Довженко с искусством мастеров итальянского неореализма. Оно неминуемо стало сопоставлением не столько «конкретного» Довженко с «конкретными» Росселлини, Дзаваттини и т. д., сколько сопоставлением некоего условно обобщенного, лишенного кинематографической «реальности» Довженко с уже совершенно отвлеченным «неореализмом», которого скорее всего никогда и не существовало.

В итоге, записав Довженко — хотя и осторожно, с оговорками — в «отцы неореализма», автор устанавливает несостоятельность попытки «детей» идти путем «отца». Но он не замечает при этом, что неореализм — это отнюдь не единый метод; упускаются из виду и глубочайшие различия в исторических условиях и социальных предпосылках, породивших творчество Довженко и мастеров неореализма. Остается неучтенным и то, что у различных представителей неореализма влияние Довженко сложно сплавлялось с другими, подчас не менее мощными влияниями, в частности — Эйзенштейна и Пудовкина... В результате именно эти страницы книги кажутся самыми неудачными и, по меньшей мере, спорными.

Очевидно, та же причина — тенденция рассматривать творчество А. Довженко как явление прежде всего и преимущественно литературное — ведет к тому, что ряд важных для кинематографа проблем остался большей частью вне авторского внимания. Первая среди них — проблема наследования довженковских традиций в живой практике киноискусства. Возможно ли оно в принципе? В какой форме мыслимо? Тема эта достаточно противоречива и интересна. Уже хотя бы потому, что она необычайно актуальна. Ведь долгое время казалось, что все намерения «подражать» Довженко, заимствуя те или иные его приемы, «усваивая» его почерк, неминуемо обречены на провал. Ибо казалось, что приемы и выразительные средства этого художника можно объяснить только самобытностью его таланта.

Ю. Барабаш, не унифицируя индивидуальность художника, схватывает объективную сторону поэтики А. Довженко, что позволяет поставить само довженковедение на научную основу. Тем более хочется, чтобы он впредь обратился к решению проблемы законного наследования творческого богатства А. Довженко: предпосылка в его книге к этому уже имеется.

Возможно, впрочем, что это должно стать темой отдельного исследования.

Наше «довженковедение» если и миновало свои начальные стадии, то далеко еще не завершено. В этом смысле книга Ю. Барабаша, которая по справедливости займет должное место в литературе о великом режиссере, позволяет увидеть со всей ясностью и то, что еще предстоит на этом направлении сделать.

Ремесло или искусство?

Марина Голдовская

Кинооператоры не избалованы вниманием серьезной печати к своей профессии. В мировой киноведческой литературе пока, к сожалению, не много можно найти работ, посвященных проблеме изобразительного решения фильма. Наиболее известные среди них — труды советских операторов-теоретиков В. Нильсена «Изобразительное построение фильма» и А. Головни «Свет в искусстве оператора». Кроме названных, необходимо также упомянуть недавно вышедшее исследование профессора А. Головни «Мастерство кинооператора» и статьи Л. Косматова, А. Гальперина, Б. Волчека, Р. Ильина и других, в которых обобщается ценнейший практический опыт, столь важный для анализа операторских школ и направлений.

Книги американских кинооператоров Джона Альтона «Живопись светом» и Чарлза Кларка «Профессиональная кинематография»* несомненно заслуживают внимания.

Авторы — признанные мастера своего дела, уважаемые работники. Пожалуй, и не подсчитаешь снятые ими фильмы, видимо, у каждого — более сотни. Ведь работать в кино они начали еще в 20-е годы... Оба мастера в числе тех, кто закладывал фундамент традиции, вводил в обиход тот арсенал приемов художественной выразительности, который теперь можно назвать изобразительным стилем американской операторской школы. Альтон и Кларк, которым выпало работать с такими режиссерами, как Форд, Кинг, Майлстоун, Хьюстон, Уайз, Креймер, и сейчас продолжают снимать для кино и телевидения.

«Профессиональная кинематография» Кларка — учебник по кинооператорскому мастерству, рассчитанный на читателя средней специальной подготовленности. Наибольшее внимание (10 глав из 13) уделено описанию операторской техники: камер, пленок — черно-белых и цветных, оптики, насадок, осветительных приборов, штативов, кранов, тележек и т. д. В главах, посвященных важнейшим выразительным приемам кинооператорского искусства — ракурсу, композиции кадра, освещению,— дается достаточно аргументированный, хотя и несколько беглый разбор техники и технологии ее применения, снабженный для наглядности примерами, фотокадрами из фильмов с очень кратким пояснением, без излишней, однако, а иногда все-таки желаемой, технической документации, чертежей и т. д. И несмотря на то что сам по себе материал необычайно богат, характер изложения его превращает книгу скорее в техническое пособие, даже справочник, чем в работу о творчестве кинооператора.

Здесь нет попытки проанализировать приемы, стиль, ввести заинтересованного читателя в самую механику творческого процесса, в ней преобладает сухая констатация фактов, голые примеры, в основном из собственной практики.

«Живопись светом» Альтона хотя и отличается от работы Кларка большей глубиной, степенью подробности в описании операторской техники и методики работы над освещением, имеет те же существенные недостатки: сухость изложения, отсутствие примеров из истории американского кино, узкопрофессиональный подход к решению художественных задач.

Тут следует заметить, что на Западе кинооператор издавна отнесен к категории технических работников. Это положение сложилось исторически, и у самих операторов не вызывает ни негодования, ни желания что-либо изменить. Прекрасные профессионалы, знатоки дела, они издавна стремились прежде всего к техническому со-

---

* John Alton, Painting withi light. New York, 1954. Charles G. Clarke. Profession Cinematography, New York, 1968.

вершенству киноизображения. Все остальное — в руках продюсера и режиссера.

Оператор в Голливуде ежегодно снимает от трех до шести фильмов, то есть он занят на картине только во время съемок. В подготовительном периоде режиссер, как правило, даже не знает, кто будет снимать его картину. Следовательно, оператор не имеет возможности заранее продумать будущую работу. Вот что пишет Кларк: «До того как оператор прикрепляется к картине, режиссер уже имеет несколько встреч с художником. Обычно он объясняет художнику, что, например, такие-то декорации будут сниматься с нижней точки, то есть они соответственно должны иметь большую высоту. За несколько дней до начала съемок оператору показывают декорации. Ему говорят, что такие-то сцены должны сниматься «день-под-ночь», таким же образом оговариваются освещение и съемки других сцен».

Автор рассказывает, как эволюционировала профессия кинооператора: «В самые ранние годы, до того, как освещение стало искусством, кинооператора называли «камераменом» (cameraman). По мере развития этого искусства и по мере того как установился единый стиль освещения и съемки, этого человека стали называть «кинематографистом» (cinematographer). Это название отличало его от фотографа. В звуковой период, начавшийся в 30-е годы, когда «кинематографисту» пришлось заниматься еще и организацией кадра, оптикой, а также руководить съемкой нескольких кадров одной сцены, происходивших одновременно, его стали называть главным оператором (director of photography)».

Однако, даже называясь главным оператором, кинооператор все же так и не стал полноправным членом творческого коллектива создателей фильма. Но у правил бывают исключения. В истории американского кино известны примеры теснейшего творческого содружества операторов и режиссеров: так, историки кино любят вспоминать, что Дэвид Уорк Гриффит и его оператор Билли Битцер были большими друзьями и проработали бок о бок целых 16 лет, а Грегг Толанд даже вложил собственные средства в постановку «Гражданина Кейна» для того, чтобы помочь Орсону Уэллсу осуществить смелый замысел. И все же эти трогательные примеры никак не меняют существующего положения.

В приведенной выше цитате из книги Кларка есть интересная фраза: «...по мере того, как установился единый стиль освещения и съемки, этого человека стали называть «кинематографистом» (разрядка моя.— *М. Г.*). Но что такое «единый стиль освещения и съемки»?

Давайте вспомним хотя бы несколько американских картин среднего качества, а также еще раз заглянем в книгу Джона Альтона. Здесь приводится целый ряд схем освещения для съемок вестернов, психологических драм, детективов и т. д. Подробнейшим образом описана методика различных световых эффектов: яркого солнечного света, света от керосиновой лампы, от свечи, от зажженной в темноте спички, лунного света. Предлагаются рисунки декораций в плане с обозначением положений и типов осветительных приборов для каждого случая.

Очевидно, в такой систематизации опыта есть свой смысл. Сожаление вызывает другое: то, что в Голливуде постепенно выработался неизменный комплекс приемов освещения и композиционного построения кадров, а необходимость творческих поисков отпала как бы сама по себе... Недаром знаменитый оператор Грегг Толанд, говоря об американских фильмах, заметил: «Слишком много операторов работает по шаблону, все снимают на один манер, будь то драма или комедия. Они даже не пытаются трактовать сюжет в своем стиле...»

Толанд прав. Просматривая подряд несколько средних американских картин, очень трудно отличить одного оператора от другого. И хотя технический уровень киноизображения высок, операторская

работа не обращает на себя внимания, не запоминается, она лишена обаяния поиска, новизны, индивидуальности.

Американские операторы в 30—40-е годы славились мастерством съемки женских портретов. Известны примеры, когда та или иная кинозвезда, прежде чем дать согласие сняться в картине, ставила условие: пригласить своего оператора.

И тут основная забота человека, руководящего камерой, как пишет Альтон,— сделать актрису более привлекательной и красивой, чем она есть на самом деле. Есть и схемы освещения женского лица для разных случаев жизни: крупный план молодой женщины, сидящей в саду на скамейке, крупный план женщины за завтраком, женщины, слушающей музыку, лежащей в постели, сидящей в лодке и т. д. В распоряжении у оператора восемь видов света, самые совершенные осветительные приборы, разнообразные сетки, тубусы, маски, затенители, диффузионы — все для того, чтобы «звезда» выглядела наилучшим образом. (Кстати сказать, рисунки и фотографии разнообразных приспособлений для художественного освещения представляют интерес и для нас.)

Грегг Толанд в одном из интервью высказал свое отношение к этой проблеме следующим образом: «В Голливуде есть одно противоречие, которое всегда злободневно. Оно касается системы «звезд». Как оператор я не могу пройти мимо этой проблемы. Когда спрашивают мое мнение о системе «звезд», я отвечаю: явление это имеет глубокие экономические корни... Я отношусь к нему как к трагической неизбежности. Такой порядок прямо противоречит художественному реализму. Оператору это особенно видно. Данная система предполагает, что именно «звезда» есть субъект кинопроизведения, а не содержание сценария. Поэтому оператор часто отказывается от художественно правильного решения сцены, чтобы наиболее эффектно показать «звезду», подчиняя этому выбор точки зрения аппарата и характер освещения. Таким образом, реалистичность приносится в жертву личности «звезды».

Все, кому приходилось смотреть американские фильмы, особенно 30—50-х годов, помнят, что собой представляет «голливудский крупный план». Лицо актрисы освещается мягким бестеневым светом, выявляющим объем и скрадывающим морщинки, сильный контровой свет создает ореол на волосах, подсвечивает, «оживляет» глаза. Особых укрупнений не любят, чтобы не исказить черты лица. Зато широко используются различные насадки на объектив — сетки, диффузионы или мягкорисующая оптика,— «звезда» превращается в героиню романтическую, лирическую.

Художественное и техническое качество женских портретов в американских фильмах, как правило, на высоком уровне. Альтон в своей книге замечает, что, по его мнению, «в природе не существует нефотогеничных лиц. Надо просто уметь снять человека так, чтобы дефекты его лица скрадывали ракурс, освещение, композиция кадра». Он предлагает вниманию читателя ряд схем освещения крупного плана для разного типа лиц. Вот, например, типы мужских лиц по Альтону: длинное лицо с высоким, иногда морщинистым лбом, круглое плоское лицо монгольского типа, лицо с большими торчащими в стороны ушами, асимметричное лицо, лицо с большим носом, характерное лицо, лицо с расплывчатыми чертами.

Вроде бы вполне деловой подход к проблеме. Однако с прискорбием отмечаешь, как до тонкости отработанное ремесло освобождает оператора от необходимости быть художником. Творческие усилия сведены к техническим навыкам.

На экране Голливуда актеры выглядят безукоризненно — женщины соблазнительны и всегда красивы, мужчины мужественны и значительны. Операторская работа с ее стремлением к красивости только усугубляет надуманность и искусственность сюжета, столь характерные для американских коммерческих фильмов.

Та же красивость присуща съемкам интерьерных и натурных декораций. В Голливуде для экономии и точного планирования съемочного времени издавна все эпизоды, или подавляющее их большинство, снимаются в павильоне. Даже натурные сцены, как правило, переносятся в стены студии. В киногородке построены раз и навсегда декорации улиц и целых кварталов, которые перекочевывают из фильма в фильм. Как хорошо их ни снимай, выглядят они фальшиво. Сам Альтон, типичный представитель своей школы, это понимает: «Как в интерьерных съемках, так и в натурных Голливуду были присущи черты слащавости и неестественности. Потом пришла война. Враг был настоящий, и он не мог присутствовать на производственных совещаниях. Во время сражений, на поле боя, в воздухе и на воде не могло идти речи о репетициях. Все снималось с одного дубля, не было затенителей и диффузионов. Фильмы были очень жизненными, настоящими. Из Голливуда были вытряхнуты старомодные взгляды на фотографию. 1947 год принес с собой новую операторскую технику. «Бумеранг» и «Джимен», снятые на натуре, доказали, что реалистическая фотография популярна и принимается большинством. Давайте же бороться за реализм!»

Альтон не совсем прав, утверждая, что из Голливуда «были вытряхнуты все старомодные взгляды на фотографию». 50-е годы, как выяснилось, тоже мало что изменили в изобразительной трактовке сюжетов американских фильмов. Подавляющая часть продукции киностудий изготовлена в традиционной голливудской манере. Лишь за последние 8—10 лет произошли некоторые сдвиги. В фильмах начали появляться эпизоды, снятые в подлинных интерьерах, на живой натуре. Операторы стали более смело работать над освещением сцен, крупных планов, ломают, хотя и робко, традиционные схемы. Все больше стало сказываться влияние молодых режиссеров и операторов «нью-йоркской школы» — фильмов Ликока, Рогозина, картин европейского производства. Дает себя знать опыт работы для телевидения с его методом «прямого наблюдения».

История американского кино знает, что наиболее талантливые и думающие операторы старались по мере возможности изменить методы работы Голливуда. Один из самых старых операторов Америки Джозеф Август в большинстве своих работ стремился создать изображение, насыщенное экспрессией, за счет нарушения безукоризненной законченности композиционных построений, за счет нарушения тональной и световой симметрии кадра. Его ученик Грегг Толанд, который работал ассистентом Августа на известной картине Форда «Осведомитель», во многом перенял манеру своего учителя. И пошел дальше: разомкнул жесткие границы кадра, наполнив его внутрикадровым движением. Прием «панфокус», примененный им широко в картинах «Лисички», «Гражданин Кейн», открыл дорогу глубинной мизансцене. Вопреки всем традициям школы, Толанд, не боясь технического несовершенства, часто применял съемку с низким ключевым освещением, при которой «провалы» света в кадре были неизбежны. Толанд сумел преодолеть общую статичность голливудской изобразительной манеры.

О выдающихся американских операторах Толанде, Августе, Миллере, Руттенберге в обеих книгах говорится очень мало. Конечно, книги Альтона и Кларка — не об истории американской операторской школы, а о технологии мастерства. Но ведь и в таких работах должно быть стремление сохранить традиции школы, привить будущим операторам любовь к профессии, к ее истории.

Однако книги эти, написанные профессионалами, полезны и необходимы операторам. Они также в некоторой степени позволяют иностранному читателю составить представление об американской операторской школе, о месте и роли оператора в процессе создания фильма в Голливуде.

Венгерские кинодокументалисты

В гостях у журнала «Искусство кино» побывали венгерские документалисты.

Известные мастера кинопублицистики режиссер Йожеф Чёке и оператор Арпад Сабо привезли работы, созданные в разные годы их творческой деятельности.

Картины, снятые А. Сабо («Метаморфозы», «Музыка», «Красное золото», «Одиночество»), характерны тем, что автор их умеет пристально вглядеться в человека, раскрыть его внутренний мир, его неповторимые черты.

Любимые темы Й. Чёке («Сикейрос», «Мастера гимнастики», «Маргитка») — спорт, искусство, процессы творчества в разных областях человеческой деятельности.

Обо всем этом и говорилось на обсуждении, состоявшемся в редакции. Приведем выдержки из некоторых высказываний.

И. Копалин. ...Нам показали настоящий кинематограф, а не статьи, прочитанные с экрана. Слава богу, в этих работах нет бездумного увлечения модой. Наблюдения точные, емкие... Крупнопланово подан Человек...

К. Славин. ...Действительно, картины решены в лучших традициях реалистического кино. Разные жанры: «Музыка» — фильм-наблюдение, «Метаморфозы» — фильм-размышление, «Красное золото» — юмореска, «Одиночество» — фильм-интервью и т. д. Жаль, не увидели мы ни одной публицистической работы...

Д. Орлов. ...Все фильмы объединяет общее хорошее настроение, здоровый и цельный взгляд на мир. Авторы — добрые люди, если судить по их работам. И — с юмором, без чего в искусстве нельзя.

И. Менджерицкий. ...«Сикейрос» — яркая картина о яркой творческой индивидуальности. Правда, несколько банален дикторский текст. «Одиночество» — философский фильм. Это как бы обобщенный образ одинокого человека. Вероятно, каждый подсмотрит в нем такое, что и с ним было или могло бы быть.

«Красное золото» — фильм-праздник — и по краскам, и по мастерству, и по мироощущению...

Л. Махнач. ...Поскольку «Метаморфозы» — попытка сделать философский фильм, то героем его должен бы, думается, стать сам автор, размышляющий над жизненными проблемами. Однако в центре оказался персонаж ничем не замечательный. Это, на мой взгляд, в чем-то приглушило ценность ленты.

Зато по-настоящему взволновал меня фильм «Одиночество» — как существом, так и формой рассказа. Автор только за кадром, но присутствие его ощущаешь постоянно, его точка зрения высказана недвусмысленно.

«Красное золото» режиссера Илоны Колонич — виртуозная картина с точной драматургией цвета и музыки, четко решенная стилистически.

М. Королева. Сегодняшний венгерский документальный кинематограф — это не пассивное созерцание действительности, не информационное изложение виденного, это главным образом — активное вмешательство в жизнь, авторская заинтересованность, страстность.

К сожалению, показанная в редакции программа не дает нам полного представления о документальном киноискусстве Венгрии сегодня. Но понять творческие индивидуальности режиссеров по ним можно... Яркое впечатление производит «Красное золото» — гимн радостному труду, талантливый и взволнованный фильм...

Е. Сурков. ...Только произведения, отмеченные творческим поиском, могут вызвать такой живой обмен мнениями и такую амплитуду оценок.

...Главный соперник документального кино — обилие информации, которая огромным потоком идет из газет, радио, телепередач.

И чтобы документальный фильм вызвал интерес зрителя, в нем должно быть заложено нечто большее, чем только информация, а именно — авторское отношение к снимаемым явлениям жизни, позиция.

...Фильм «Одиночество» интересен подходом к теме. Авторы не ужасаются и не удивляются тому, что происходит на экране. Они исследуют уникальный случай. Исследование рождает ассоциации, которые заставляют думать... Картина эта — не очерк и не этюд, а сложная философская конструкция, смысл которой выходит далеко за рамки ее сюжета...

Мастерски сделан фильм «Метаморфозы». Наиболее впечатляют в нем операторские наблюдения за толпой абитуриентов, ждущих результатов приемных экзаменов в институт. ...Соблюдено чувство меры и такта в кадрах «анатомички». Однако явные инсценировки со спящей девушкой, например, или в длинных проходах по парку снижают достоинство картины.

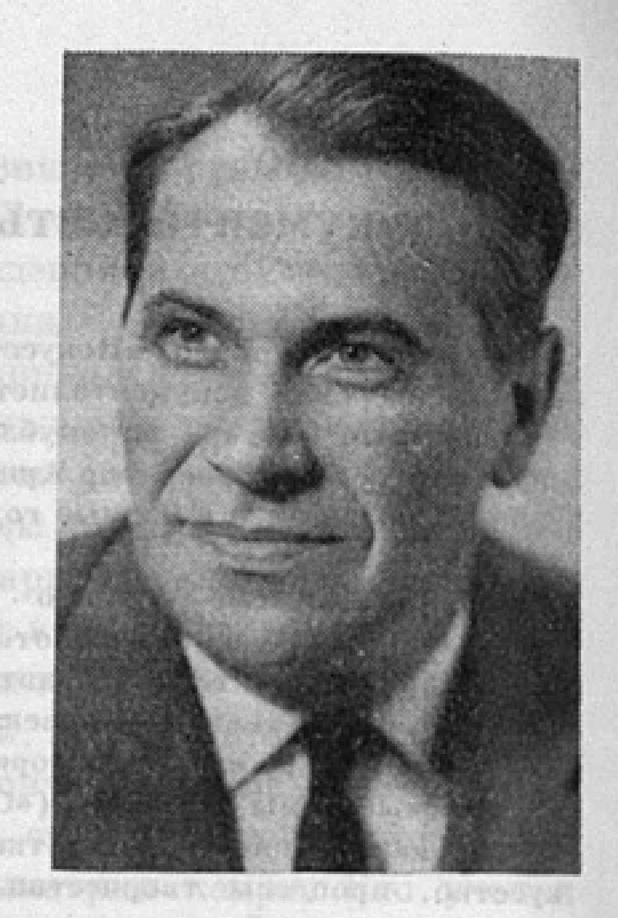
...Картина «Сикейрос» — мажорна и темпераментна, как творчество самого художника... Его полотна талантливо сняты оператором, умело раскадрованы; они создают драматический фон для раскрытия личности большого художника и человека...

●

Венгерские друзья поделились своими мыслями о новых советских фильмах.

В конце беседы Арпад Сабо сформулировал свое творческое кредо: «Приблизиться к человеку, раскрыть его внутренний мир и через него осветить современность — это наш политический и гражданский долг».

Слово о друге



Прервалась большая, плодотворная жизнь, полная волнений и напряженного труда, жизнь незаурядного художника, артиста Марка Наумовича Бернеса.

Душа его всегда была напряжена, как туго закрученная пружина. Вряд ли он когда-нибудь испытывал состояние расслабленного покоя. Его работы не делились никогда на большие и незначительные. Каждой из них всегда сопутствовал неистовый поиск красоты и углубленной человеческой характеристики. Этот художник любил человека и с чудесной проникновенностью понимал всю его сложность и многогранность. Настороженная ревность к образу никогда не покидала его сознания, в работе он не знал предела.

Марк порою буквально изматывал режиссеров и сценаристов, добиваясь более полной обрисовки своего героя. Каждая незначительная, на первый взгляд, фраза оттачивалась и перекраивалась в десятках вариантов. И кропотливым отбором утверждалась драгоценная ясность как результат его дотошного поиска. Он настойчиво и упорно отстаивал яркость и первоплановость своего героя. Стоял за него непоколебимо, как старый, видавший виды солдат за свое окопное хозяйство.

Некоторые усматривали в этом проявление своеобразного эгоизма. Но вряд ли возможно упрекнуть художника за разумное и настойчивое стремление к предельно возможному совершенству. Здесь чаще всего проявлялась настойчивая, обостренная добропорядочность Марка, идущая от повышенного чувства ответственности. Неоднократно работая с Бернесом, я всегда с удовольствием вовлекался в круг его удивительной работоспособности, благодатной творческой напряженности.

Быстро течет время.

Теперь уже как бы с отдаления двух разошедшихся льдин на реке жизни я вспоминаю теплый приют павильонов, товарищескую и творческую близость с замечательным артистом. Еще юные, полные ожиданий, мы встретились на тяжелой дороге искусства в кинокартине «Истребители», прошли путь картин «Большая жизнь», «Максимка», «Два бойца». Все это была дорога радостных свершений и порою горестных испытаний, в общем — всего, из чего слагается человеческая жизнь.

Трудно говорить об интимном мире художника, о мотивах, которые питают его творческую жизнь, да и стоит ли? Душа художника часто взвинчена и ранима, что, конечно, отнюдь не исчерпывает ее истинную сущность. Она светится прежде всего в произведениях художника, в его отношении к человеку.

Марк творил вдохновенно и порывисто, творил силою любви к гражданину своей Родины.

Я видел и ощущал это в кинокартине «Два бойца»; в нежной бережливости, с которой обрисована судьба юноши первых дней революции — Кости Жигулева в кинокартине «Человек с ружьем». Радостно волновал и душевно трогал зрителя внутренний мир летчика Сергея Кожухарова в фильме «Истребители».

В каждой завершенной работе Бернеса чувствовалось глубокое знание красоты и специфической прелести современного народного характера, который он воссоздавал со свойственными ему простотой, задушевностью, чувством юмора и мягкостью. Здесь невольно вспоминаются матрос Чмыга из кинокартины «Третий удар», Чубук — революционер, добрый и мудрый воспитатель молодого поколения из «Школы мужества». Вспоминаются многие другие фильмы, озаряемые радостным присутствием умного художника, и, конечно особая, задушевная, для каждого какая-то своя бернесовская песня.

Песни Марк Бернес никогда не брал из готового репертуара. Они возникали, творились в глубинах его дарования и мировосприятия. Лирические, безыскусно простые и трогательные песни его никогда не кланялись моде, никогда не преследовали дешевых эффектов. Они были глубокой правдой взволнованной души, сокровенным ее переживанием. Они как бы возникали в недрах естественных побуждений народа...

Ушел большой художник, но произведения его искусства еще долго будут волновать души людей, радовать биением его неумирающего сердца.

БОРИС АНДРЕЕВ

Приметы кризиса

Заметки о современном западноевропейском кинематографе

Вл. Баскаков

Сейчас в прессе Франции и Италии много пишут о кризисе кино, о кризисе производства, тематики, жанров. Появляются и серьезные исследования состояния киноделa в различных европейских странах. Те, кто тщательно исследует развитие различных тенденций мирового кинематографа, приходят к неутешительным выводам. За десять лет ежегодная посещаемость кинотеатров стран, входящих в «общий рынок», сократилась вдвое. В то же время доходы американских кинокомпаний в Европе значительно возросли. В частности, в Италии заокеанские фирмы забирают 65 процентов доходов от сборов за киносеансы, а отечественные фирмы — от 14 до 20 процентов.

«Ежегодно киноиндустрия США только от проката в Италии получает десятки миллионов лир, — писала итальянская газета «Иль телеграфо».— Американцы держат под контролем 70 процентов итальянского кинопроизводства. Это является одной из причин падения качественного уровня итальянского кино, которое в начале 60-х годов достигло высокого уровня развития, в то время как Голливуд находился в кризисе. Кинематографисты мирятся с таким положением как с наименее худшим из вариантов».

В среднем в Италию ввозится 220 американских фильмов ежегодно, в то время как в США экспортируется только 48 итальянских фильмов.

«В последние годы, — писал режиссер Элио Петри, — наибольшие сборы в Италии дают американские и итальянские развлекательные фильмы, уводящие от действительности. От неореализма мы перешли к фильмам, уводящим от действительности, теперь мы переходим к фильмам с развлечением для равнодушных, для людей с сознанием младенца».

Режиссер Лилиана Кавани в своем письме, адресованном совещанию кинематографистов, писала: «Режиссеры рассказывают на экранах анекдоты, в то время как одни люди командуют, бомбят и крадут, мечтают завоевать весь мир, а другие умирают с голода...»

Даже католический кинокритик Кавалларо в докладе на упомянутом выше совещании отметил, что главная опасность для итальянского кино — это подчинение итальянскому и иностранному капиталу, «американскому золоту».

В Англии 80 процентов капитала, используемого для производства кинокартин, предоставляется различными американскими компаниями. В минувшем году из 76 выпущенных фильмов 60 финансировались американцами.

Положение, сложившееся во французской кинематографии, давно беспокоит прогрессивные круги страны.

«Юманите» в апреле 1968 года писала: «Из года в год увеличивается проникновение иностранцев в кинопрокат Франции. Так, из выручки в 249 млн. франков, полученной в 1967 году кинопрокатными фирмами, огромная доля (108 млн. франков) причиталась на долю 10 американских и английских прокатных фирм, в то время как французские группы, в той или иной степени сотрудничавшие друг с другом, получили только 103 млн. франков, остаток распределили между 22 прокатчиками специализированных кинотеатров и «независимыми» прокатчиками. С другой стороны, количество производственных фирм значительно сократилось».

Вполне понятно, что зависимость продюсеров от мощных заокеанских прокатных фирм, а также страх потерять деньги, вложенные в производство кинокар-

тин, повлияли на саму тематику фильмов, на весь кинорепертуар.

В европейском киноделе господствует «система локомотива». Американские прокатные компании финансируют английские, итальянские, французские фильмы, проникая тем самым на европейский экран, и одновременно пробивают дорогу для чисто американской продукции.

Итак, вся картина европейского экрана за последние годы трансформировалась. Фильмов, которые ставят какие-либо социальные проблемы, или даже фильмов, в которых есть отзвуки реальной жизни, становится все меньше и меньше. Зато появились в обилии псевдореалистические фильмы — в них присутствует внешний жизненный антураж (обычно они снимаются на натуре), намечаются конфликты с прорывами в реальность, заняты актеры, прошедшие школу серьезного кинематографа, но в этих фильмах нет подлинной правды, нет даже робкой попытки обратиться к значительным вопросам современности.

Примерно то же можно сказать и о комедии — жанре, любимом публикой. Комедий во Франции выпускается немало — плеяда блестящих комедийных актеров сделала эти развлекательные фильмы очень ходким видом кинопродукции, но социально значимых, глубоких по мысли комедий что-то не видно.

В итальянском кинематографе тоже выходит немало комедий с участием Альберто Сорди и Уго Тоньяцци, Витторио Гасмана и Нино Манфреди, но из них во многом ушло социальное содержание, да и персонажи стали совсем другими: теперь это только ловкие авантюристы, мелкие жулики, неудачливые донжуаны.

В итальянских комедиях больше, чем во французских, примет реальной жизни. Еще не выброшен за борт «неореалистический» антураж, действие по-прежнему еще часто разворачивается на фоне неаполитанских или римских трущоб. В этих фильмах много доподлинного юмора, но это, разумеется, не юмор незабвенных «неореалистических» лент, отражавших мораль тех слоев общества, которые противостояли буржуазной морали. И это не жестокий юмор «Бума», вернее, не его острая сатира, сокрушающая неприкосновенные институты буржуазного правопорядка. Нет, здесь все спокойно, и веревки с бельем — лишь декорации для милого, безобидного представления, которое никого не беспокоит, зато нравится даже заокеанскому зрителю.

Несколько видоизменились и фильмы, которые всегда были плодом чисто буржуазного искусства, — детективные ленты. Во-первых, их стали ставить режиссеры более высокого класса. И, во-вторых, они стали делаться где-то на стыке с комедией. Ведь даже знаменитая серия о Джеймсе Бонде сделана с легкой иронией. Речь как будто бы идет о вещах серьезных — угроза войны, противоборство мировых сил, — но о них говорится с некоей усмешкой, в ткань картин включены пародийные моменты. Еще более «невсерьез» сделана французская серия похождений Фантомаса.

В авантюрном, детективном, историческом фильме ныне обязательны совершенно новые компоненты — точно воспроизведенный быт, реальная, а не павильонная география. Если в фильме нужна Африка, то его не будут снимать на юге Италии или в Калифорнии, а поедут в Африку. В павильонах не строят Стамбул или Касабланку — туда направляют киноэкспедицию. В структуру даже банального развлекательного фильма включаются элементы социальной жизни разных слоев общества. При возможности включается даже какая-нибудь политическая проблема.

Происходит «дефюнесизация» французского кино — имеется в виду комический актер де Фюнес, внесший в детективные фильмы юмор, а иногда и откровенную буффонаду.

Все это — стремление «обновить», оживить угасающие жанры.

Добротный французский фильм «100 тысяч долларов на солнце», где заняты такие «звезды» экрана, как Лино Вентура, Бельмондо, Бернар Блие, и действие разыгрывается в Сахаре среди шоферов, участников сложной авантюрной истории,— тоже кончается фарсовой ситуацией. В фильме существует не только реально снятая Сахара, оазисы, мусульманские базары — там возникают и отзвуки политических тем. Один из участников авантюрной истории, связанной с угоном автомобиля с ценным грузом, оказывается немцем, карателем, из числа белых наемников в некой африканской стране.

Ну а другие фильмы?

Ведь в то же самое время на экранах мира шли и ленты Клода Лелуша «Мужчина и женщина» и «Жить, чтобы жить». И фильм Алена Рене «Война окончена». И целая группа итальянских фильмов, затрагивающих некоторые реальные аспекты современности.

Да, все это есть на мировом экране. Но кризисные явления, а также чисто буржуазная продукция — явно преобладают на международном кинорынке.

Молодой итальянский режиссер Орсини в своей речи на совещании независимых кинематографистов заявил: «Я ненавижу кино в этом мире, где господствует жестокость буржуазной власти. Я ненавижу его за то, что оно не в силах изменить фактическое положение вещей, изменить историю и приблизить нас к будущему. Я ненавижу кино, потому что оно не выступает как политическая сила, могущая противостоять капиталистическому строю, выдвинуть иную альтернативу. Я ненавижу кино, потому что оно не является тем оружием, которое позволило бы мне действенно бороться с противником и уничтожать его».

Этот отчаянный возглас молодого художника можно понять — слишком мало сегодня в Европе фильмов, противостоящих буржуазному искусству и буржуазной морали.

К сожалению, и те режиссеры, которые публично проклинают капиталистическую систему, нередко в своих произведениях ставят псевдосоциальные проблемы, занимаются мелким эпатажем и бездумным трюкачеством, которые оборачиваются той же буржуазностью.

Правда, есть и чисто экономические причины, диктующие в буржуазном кино не только темы, но и его стилистику. Кино — дорогостоящее искусство. На производство фильмов затрачиваются миллионы долларов, а на прокат — десятки миллионов. Американские кинокомпании, контролирующие многие европейские кинофирмы, полностью материально зависящие от своих заокеанских «партнеров», активно влияют (часто очень скрытно, исподволь) на содержание всей кинопродукции. Они стремятся перевести стрелки и пустить локомотив европейского искусства по пути, который они запроектировали и построили.

Конечно, это не означает, повторяю, что в европейском кино совсем нет фильмов реалистического направления. В условиях господства заокеанских монополий и общего кризиса тематики, охвативших итальянский экран, ряд режиссеров продолжает и развивает на новой основе традиции прогрессивной кинематографии 40-х и 50-х годов.

Прошло немало времени с той поры, когда были созданы первые «неореалистические» фильмы, поразившие мир силой правды и определенностью позиций художников. Просматривая лучшие ленты последнего времени, можно видеть, какие черты, характерные для «неореалистических» фильмов, отступили на задний план, а какие — развились и трансформировались. Изменилась проблематика фильмов, так же как и способы кинематографического изображения. Фильмы по большей части трак-

туют уже не вопросы материальной жизни людей и их классовых отношений. Художники работают большей частью в сфере этических проблем.

Но дух критического реализма живет, хотя политический накал этих картин все же меньше, чем в эпоху расцвета «неореализма». Некоторые итальянские фильмы — и в этом их значение для искусства современного Запада — по-прежнему противостоят буржуазному кинематографу.

Подлинное искусство не идет на компромиссы с декадентством, не чурается прямого и ясного суждения о явлениях действительности, не уходит от проблем жизни своего народа в мистический мир знаков, предчувствий и ассоциаций. Наиболее принципиальные художники отказались создавать киноленты о всеобщем благоденствии, не переключились на библейские «суперколоссы», не пошли и по пути эпигонов неореализма, повторяющих лишь внешние приметы этого течения.

С разным уровнем критического взгляда на жизнь, с разной степенью таланта и правды, но одинаково честно они стремятся отразить существенные процессы и явления современной Италии. И если картины режиссеров-декадентов, поднятые буржуазной критикой на пьедестал в качестве образцов и примеров «новаторства», наполнены сомнениями в пользе любого действия, любого проявления активности и проповедуют бесплодность борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества.

Но положение этих художников и их произведений непростое. Захват европейского экрана заокеанскими кинокомпаниями не может не сказаться на проблематике и характере фильмов даже тех режиссеров, которые не так давно ставили серьезные, содержательные ленты.

●

Характерным явлением, отражающим положение дел на экранах мира, стали протесты молодых кинематографистов и критиков против келейности, узости международных кинофестивалей. Но среди тех, кто, например, громко выражал свое несогласие с программой и стилем Каннского и некоторых других буржуазных фестивалей, были разные люди. Были и такие художники, которые чувствуют на своей судьбе и своем творчестве тяжкий пресс кризиса, охватившего европейский кинематограф. Их беспокоит и инфляция тематики кинофильмов — они становятся все менее социальными,— и безработица, и оскудение средств у национальных кинофирм, и то, что все больше европейский кинематограф попадает в цепкие руки американских кинокомонополий.

«Можно отметить, что во Франции 637 зарегистрированных и имеющих профессиональную карточку кинематографистов,— писал в «Юманите» Самюэль Лашиз,— но только 84 из них работали в минувшем году. Что же делали остальные кинематографисты? Статистических данных о безработных кинематографистах не существует. Но достаточно произвести вычитание...»

Но среди тех, кто «бунтовал» в Канне, в Венеции, Флоренции и на других фестивалях, были и обеспеченные режиссеры, давно и прочно связавшие себя с буржуазным кинематографом. Здесь, видимо, сказалось стремление не отстать от бега времени, продемонстрировать свою «ультрареволюционность». Правда, такая позиция находилась нередко в трагическом противоречии с творчеством самих этих режиссеров. Их фильмы очень далеки от тех реальных политических и социальных процессов, которые волнуют массы. Среди «бунтарей» оказался и польский режиссер Роман Полянский, живущий ныне в США, и Теренс Янг — постановщик шпионских фильмов о Джеймсе Бонде.

Ясно, что здесь к народному движению попытались примкнуть деятели, жаждущие рекламы, или просто анархиствующие элементы. Да и те режиссеры, которых обычно относят к левому крылу французского кинематографа и получившие известность как лидеры «новой волны», в последних своих картинах далеко ушли от социальных проблем, заменяя их либо живописанием людских аномалий и подсознательных процессов, либо просто-напросто созданием кинозрелищ в обывательском вкусе.

Критика подметила и новое явление — никогда в истории западного кино буржуазность так часто не выступала под внешним покрывалом антибуржуазности, как это происходит сейчас.

И верно. Маменькины сынки в куртках хунвейбинов — это ли не свидетельство мелкобуржуазной революционности, более всего на свете боящейся настоящей революции и в ужасе открещивающейся от истинного социализма и коммунизма!

Головы молодых бунтарей забиты самой разнообразной информацией. И очень часто молодые души, желающие познать истину, глубоко чувствующие несправедливости капиталистического устройства, улавливаются махровыми антикоммунистами, выбрасывающими как приманку теории «обновленного» марксизма, молодежного авангардизма, анархизма.

Весьма показательны процессы отражения молодежного движения Запада в кинематографе. Здесь важно проследить творческую судьбу Жан-Люка Годара — режиссера весьма влиятельного, наиболее модного «левого» кинодеятеля современной Франции. Годар был среди тех, кто, не тая, заявлял о своей солидарности с бастующими студентами. В многочисленных интервью он говорил о революции и ее барометре — молодежи, о мире больном и умирающем.

Годар уже давно (он ставит по нескольку фильмов ежегодно) изображает этот больной мир. Иногда он пытается заглянуть в будущее. Например, в фильме «Алфавилль» он живописал общество грядущего, которое представилось ему царством зла, конформизма, подавления личности. Не менее безрадостна картина мира в фильмах Годара, посвященных современности. Это мир, пораженный раковой опухолью, это картины всеобщего, фронтального разложения — поистине безумный мир. Но это не безумие фашизма или бешеной погони за наживой, как в фильмах Стэнли Креймера, нет, у Годара иной мир — больной, конвульсирующий, пестрый, неясный. Это картина человечества, где человеческие особи рассмотрены как бы под микроскопом. В обществе, которое рисует Годар, нет классов, нет социальных противоречий. Есть обезумевший мир, состоящий из больных, душевно усталых индивидуумов.

Один из фильмов Годара носит название «Мужской род, женский род» и претендует на исследование основы сегодняшней действительности и современного человека. Своеобразен монтаж этого фильма, когда один эпизод как бы обрывается на полуслове и без перехода возникает другой — это открытие Годара, которым теперь широко пользуются кинематографисты, добиваясь уплотненности фильма. Движение во времени происходит без предисловий, пауз, разъяснений. Эпизод возникает вне всякой связи с предыдущим, появляется новый герой, который включается в действие фильма, а потом внезапно уходит из него. Такой монтаж применяет Годар и в «Жить своей жизнью», и в картине «Особая банда», и во многих других фильмах. В картине «Мужской род, женский род» он доведен до виртуозности, и это помогло режиссеру дать своеобразный разрез общества, фотографию самых различных проявлений городской жизни.

Молодые люди в Париже, их занятия, их быт, их взгляды, их досуг — все изображено с достоверностью фотографа-моменталиста, выхватывающего из жиз-

ни картинку, полную точных деталей. Юноша недоволен существующим порядком вещей, ему хочется протестовать и даже бунтовать против этой никчемной, скучной и однообразной жизни с ее внешним комфортом и тысячами маленьких удобств — удобств бесконечных уютных кафе, удобств недорогой одежды, удобств легких связей с женщинами. В фильме содержится определенного рода критический заряд — все прогнило в этом мире, и простые, казалось бы, чувства оборачиваются странными извращениями: молодой девушке-студентке, приютившей в своей квартире бездомного героя с его партнершей, нравится наблюдать их в своей кровати. У нее есть и иные забавы: игрушечная гильотина, отрубающая головы куклам.

Герой фильма Годара уходит из жизни, полностью разуверившись в людях, в обществе, не найдя в этом мире никаких ценностей. Мужской род и женский род исчерпали себя, как бы подчеркивает режиссер, так как всегда представляли собой скопище никчемных и уродливых существ.

Картина уродства, аномалий буржуазного мира впечатляюща, но Годар, как безумный автоматчик, стреляет во все стороны, не вглядываясь в суть явлений, которые поражают его пули. А поражают они и то, что в жизни противостоит уродству буржуазного мира. Как и в «Альфавилле», в фильме «Мужской род, женский род» есть удары и в адрес тех, кто борется за справедливость в обществе и верит в человека, в его способности измениться, стать достойным своего имени — «человек». Герой фильма Годара асоциален, хотя в фильме названа его профессия и даже говорится, что он связан с левыми кругами.

Последний фильм Годара — «Уик-энд» заслуживает особого разбора. Это фильм, как указывает в титрах автор, найденный на свалке, очевидно, после гибели нынешней цивилизации.

Конец недели — и по дорогам устремляются потоки машин — черных, серых, красных, больших, маленьких, старомодных и ультрасовременных. Они сталкиваются, иные из них горят, образуются пробки, на обочинах дорог лежат трупы людей — мужчин, женщин, детей в ярких воскресных одеждах. Но поток не останавливается. Он стремится дальше и дальше, и в этом потоке — герои, молодые мужчина и женщина, которые тоже теряют свою машину в дорожной катастрофе, но упорно на попутных машинах движутся куда-то вперед. И то, что встречают они на этой дороге, и есть, по мысли автора, приметы нынешнего мира.

Они сталкиваются с двумя африканцами, водителями машины для мусора, и выслушивают длинную лекцию, вернее проповедь, о политических проблемах Африки. Они встречают некоего человека в красном, взывающего к всеобщей ненависти. На дорогах возникают видения из прошлого — то это мечтательница-утопистка, то якобинец, произносящий разящие тирады.

И, наконец, путники попадают в некий «партизанский» отряд. Он состоит из групп молодых юношей и девушек, нападающих на туристов. Отряд именует себя «Фронтом национального освобождения департамента Сены» и занимается... канибализмом. Девушку угощают мясом. Она ест с аппетитом. «Это свинина,— объясняют ей, — сваренная вместе с английским туристом». Вожак отряда передает по рации какие-то шифры, состоящие из названий знаменитых фильмов: «Потемкин», «Дилижанс», «Парижанка» ...

Безумный мир. Безумные характеры. И здесь снова Годар стреляет во все стороны. Он — против всего. Однако его стрелы обходят социальные противоречия общества, а истинно революционного движения для него не существует, он его просто не замечает.

В предыдущей своей работе — фильме «Китаянка» — Годар изобразил группу молодых парижан, которые в дни летних каникул решили организовать «революционную» коммуну и изучать труды Мао Цзэ-дуна. Актер, проститутка, художник собрались, чтобы познать «революцию». Они поют революционные гимны, танцуют «революционные» твисты, разыгрывают «революционные» представления. Наконец, они решают совершить «революционный» акт. Героиня предлагает убить... советского министра культуры, прибывающего с визитом во Францию. Но тот, кто должен совершить этот акт — художник Кириллов, против насилия, и он кончает жизнь самоубийством (это, разумеется, не случайное совпадение фамилий, а преднамеренная реминисценция из «Бесов» Ф. М. Достоевского).

Драма заканчивается фарсом. Девица, которая решилась произвести террористический акт, перепутала номера в гостинице и застрелила не того, кого хотела.

И пародия, и зарисовка реального, и публицистика (в фильме идут перебивки — портреты знаменитых революционных деятелей и писателей), и призыв к террору, и явные литературные реминисценции — здесь есть все, кроме одного — желания разобраться в реальном соотношении противодействующих сил в мире.

Годар в период Каннского фестиваля шумно рекламировал свою «революционность». Но все его фильмы — и «Мужской род, женский род», и «Китаянка», и «Уик-энд» — изображают молодежь скорее все же в пародийном плане. Очень трудно признать эти картины серьезными исследованиями политических проблем времени и даже чисто молодежных вопросов. Годар не вышел в них за круг буржуазного эпатажа.

Критика отмечала, что Годар фотографирует мир. Впрочем, мне кажется, его инструмент обладает свойством особой избирательности, он выхватывает из действительности лишь то, что интересно автору: смятение умов, нелепости быта, аномалии человеческого бытия. Но может быть, режиссер предупреждает общество: замедлите свой дикий бег, вернитесь к человеческой жизни? Вспомним заключительные сцены фильма Стэнли Креймера «На последнем берегу». Умирает от последствий ядерной войны континент, но на ветру колышется плакат: «Еще есть время, братья». Так художник звал нынешнее поколение прекратить безумную гонку вооружений, оглянуться вокруг. Он выступал в защиту человека и человечества, пусть и с позиций буржуазного гуманизма. К несчастью, Годар не призывает общество остановиться, пока не поздно. Нет, утверждают его фильмы, поздно. Совсем поздно. Человечество обречено. Оно по существу уже погибло. Антигуманизм стал главным философским стержнем последних фильмов Годара. Именно здесь лежит водораздел между режиссерами, подобными Годару, и теми художниками Запада, которые не выбросили за борт знамя гуманизма, которые видят пороки капиталистического общества, но не изверились в человечестве.

Много лет прошло с появления «На последнем дыхании», где Годар заявил себя пусть спорным, но интересным художником, открывшим новые изобразительные средства, современные приемы монтажа, своеобразно рисующие ипостаси человеческого существования. Последние фильмы режиссера не содержат творческих открытий. Это политические схемы, часто сделанные уверенной рукой, виртуозно, но только схемы.

Когда-то буржуазное искусство ставило себе в главную заслугу то, что оно способно извлечь из гор песка одну песчинку и рассмотреть ее глубоко и подробно.

Человека. Одного. Личность.

Литература, театр, кино знали немало

творений, рассматривающих маленького человека, затерянного в большом и сложном мире. Иные художники изображали отчуждение человека глубоко и талантливо. В зарубежном кино появились ленты высокого класса, рисующие эти процессы, их авторы — Чаплин, Орсон Уэллс, Марсель Карне, Робер Брессон. Могучее движение итальянского «неореализма», возникшее после войны, как бы сближало искусство и народ и рассматривало судьбу человека в условиях классового общества и острейших социальных противоречий.

Всего этого — ясного, осмысленного, пусть непоследовательного, но честного взгляда на жизнь, ее реальные процессы, стремления разобраться в социальных противоречиях общества, — всего этого нет в творчестве режиссеров, которые подобно Годару решили, что мир конвульсирует и идет к своей гибели.

Гниет капитализм, вся система, построенная на лжи и угнетении, а художнику с его микроскопом, в линзу которого попадают лишь шевелящиеся инфузории, представляется, что гниет человечество. Такого рода художники хотели бы просто «отменить» все закономерности в развитии общества. Они отрицают эти закономерности, заявляя, что мир хаотичен, зыбок и какому-либо анализу не подлежит. В этом подходе к действительности и проявляется духовная искалеченность художника, сформировавшегося в условиях буржуазного мира. Все сводится к исследованию изолированной, отчужденной личности — лишь она, эта личность, может изучаться, лишь она существует, причем в полном отрыве от «непознаваемого» мира.

Это — трагический круг, в который попадают и художники крупного дарования, обширных творческих возможностей.

Известно, что в буржуазном мире талантливый художник очень часто стремится продемонстрировать свою непохожесть на «ремесленников», свою особую творческую оригинальность. Он, дескать, независим от «массового» потребителя, он только творец нового, неповторимого искусства. Он только художник! И этот эстетизм поддерживает буржуазия, которой совсем не выгодно, чтобы талантливый мастер четко определил свою позицию в борьбе.

Современное западное искусство многослойно и многосложно.

Сейчас весь лик европейского кино изменился, в нем не отделяется, как раньше и столь же отчетливо, стилевой поток коммерческого «актерского фильма» от стилистики жестко-реалистического фильма (в пору «неореализма»), но зато все более заметными становятся редкие работы настоящих экспериментаторов, стремящихся сломать существующие стилевые нормы, выработать новые приемы и выразить на экране смысл того или иного философского течения.

Трудно говорить в наше время о стилевом или жанровом единстве фильма или о его философском единстве. Конечно, и сейчас в буржуазной кинематографии есть фильмы-поиски. Такие, какими в свое время были «Процесс» Орсона Уэллса или «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене, «Виридиана» Бунюэля или «Девичий источник» Бергмана.

Но совершенно ясно, что ныне в экранном мире произошло явление, которое упрощенно можно было бы назвать диффузией. Это взаимопроникновение различных стилевых приемов, идейно-тематических и философских потоков. Явление диффузии принимает самые различные оттенки. Модернистские приемы современного кино проникают в стилистику развлекательного, так называемого коммерческого кинематографа. И в фильме, содержание которого составляют похождения какого-нибудь маньяка-убийцы, соблазнительной кокотки или ловкого детектива, вдруг оказываются использованными и «рваный» монтаж, и

необычные ракурсы съемки, и длительные психологические паузы или даже (чего раньше совершенно не бывало) в такой фильм попадает кусок натуры, снятой якобы «скрытой камерой»,— улица большого города или окраинная трущоба.

Таким образом, чисто буржуазная продукция, не желающая или органически не способная отразить какие-либо основные вопросы реальной жизни, камуфлируется под натуру, «под жизнь», «под реализм».

В свою очередь, лидеры модернистского кинематографа, те самые, кто два-три года назад провозгласил свою полную независимость от привычных вкусов зрителя и заявлял, что их интересует только искусство экрана в его «самоцельном» развитии, ныне, не без влияния финансирующих их кинокомпаний, идут на компромиссы, учитывая запросы и интересы буржуазной публики. Отсюда смакование постельных сцен, отказ от бессюжетности, считавшейся основой «нового» кино, мелодраматические ситуации.

Что, например, такое «Дневная красавица» Буньюэля, фильм, который с большим коммерческим успехом прошел по экранам мира и вызвал самые полярные отклики в критике? Известно, какое огромное влияние оказала «Виридиана» того же Буньюэля на кинематографистов мира, и не только своей высокой кинематографической культурой, жестокой изобразительностью, впечатляющим и страшным, порой доходящим до биологизма воспроизведением людских аномалий, но и своей антиклерикальной направленностью, стремлением разобраться в современном мире и человеке. Режиссер использовал в картине средства, во многом чуждые реализму. С жестокой детализацией он рисовал человеческие уродства. И здесь Буньюэль как будто бы смыкался с режиссерами-декадентами, утверждающими, что звериное начало всегда торжествовало в человеке, что сама его природа порочна и изменению не подлежит. Но вместе с тем нельзя отвлечься и от того факта, что художник боролся с церковным утешительством, фальшью, прикрываемой тогой святости,— и в этом была сильная сторона его фильма. Многие другие картины Буньюэля, поставленные им в Мексике, правдиво и талантливо изображали народную жизнь, разрабатывали сложные конфликты времени.

Конечно, «Дневная красавица» — это тоже Буньюэль. Рука творца «Виридианы» видна в каждом кадре, в каждом повороте сюжета, в каждом аллюзивном представлении. Героиня оставляет свою машину в потоке машин на окраинной улице, и в том, как она идет, влекомая неизведанным, обуявшим ее чувством и сдерживаемая разумом воспитанной буржуазки, как поднимается потом по лестнице и звонит в дверь квартиры, такую же точно, как другие двери, и просит мадам Анаис,— в этой тонкой гамме чувств, столкновений внутренних побудительных мотивов явственно ощутим Буньюэль-психолог. А беспощадный Буньюэль, умеющий изобретательно и неожиданно срывать маски с людей самой благообразной и самой почтенной внешности,— разве не виден он в сцене с профессором, приходящим тоже в этот притон мадам Анаис, но не для того, чтобы, как все другие, наспех укротить свою плоть, предаться в обеденный перерыв мелкому блуду, а для того, чтобы удовлетворить свой мазохистский комплекс. Профессор разыгрывает целое действо, «мистерию» — он переодевается в костюм лакея, ползает, вытирая пол, у ног «хозяйки», которую должна изображать одна из девиц, а потом, добравшись до ее ножки, принимает «кару» — «хозяйка» хлещет его плеткой и топчет ногами. Такой неожиданный поворот вполне в духе старого гневного Буньюэля.

А детали внешнего облика одного из дневных любовников героини, гангстера,

стрелявшего потом в ее мужа: вставная металлическая челюсть, грязные, рваные носки, которые подает режиссер, как главную деталь в постельной сцене с героиней. Да, это все от прежнего Бунюэля, зоркого, беспощадного художника.

Но в фильме «Дневная красавица» проглядывают и другие тенденции — захватывающий, хорошо закрученный сюжет, изящные интерьеры, явное стремление к тому, что увлекло бы те слои публики, которые менее всего благосклонны к срыванию социальных масок. Поэтому странная история женщины, имеющей молодого, приятного и преуспевающего мужа-врача и вдруг устремляющейся из своей роскошной современной квартиры на окраину города в притон для того, чтобы удовлетворить свой всепожирающий сексуальный комплекс,— эта история с участием таких актеров, как Катрин Денёв, Женевьева Паж, Мишель Пикколи, конечно, все же история «завлекательная». Да Бунюэль ее и не пробовал «переусложнить». В сценах в притоне мадам Анаис есть и изрядная доля секса, и юмор, и мелодраматические повороты. Сны, которые преследуют героиню, эти олицетворенные комплексы, обуревающие ее душу,— тоже не «отяжелили» фильм.

В результате получилась картина, где есть и отражение современных философских течений, которые столь широко дискутируются в буржуазном мире, но есть и просто зрелище, которое позволяет хозяевам картины хорошо заработать уже не на какой-то пошлейшей истории, а на «серьезном кинематографе», на самом Бунюэле.

Это примечательное явление, к несчастью, характерное и для других видных и талантливых деятелей кино. Большие возможности этих художников оказались направлены на вскрытие «психологических бездн», а не социальных и моральных конфликтов общества, в котором живут герои. Нам могут возразить: эти персонажи искалечены буржуазным обществом и в этом, дескать, прогрессивность таких фильмов. Да, эти герои порождены противоречиями буржуазного мира, но их авторы видят причины язв и противоречий жизни только в самом человеке, в его естестве и настойчиво подчеркивают, что выхода из этих противоречий нет и быть не может. Эти фильмы асоциальны, и потому их нельзя причислить к прогрессивным явлениям зарубежного киноискусства. Художник с такой позицией, по словам Горького, «уже не зеркало мира, а маленький осколок, социальная амальгама стерта с него...». Социальная амальгама оказывается стертой со многих произведений современной кинематографии, претендующих на открытие новых путей в искусстве.

Отчуждение — процесс, органически связанный с самой природой капиталистических общественных отношений. Человек — не только раб продуктов своего труда, процесс отчуждения имеет для него и чисто идеологические последствия — затрудняет реальный анализ социальных отношений между людьми, нередко уводит в мир иллюзий. Поэтому художник-декадент очень часто сам этот процесс отчуждения и порожденные им духовные последствия представляет как всеобщий закон человеческих отношений, изображая человека рабом обстоятельств, существом беспомощным, побежденным необоримыми силами зла: человек слаб, ничтожен, обособлен от процессов, происходящих вне его сознания. Отсюда для художника-декадента отрицание возможности добра, дегуманизация явлений, страх перед будущим.

●

В современных условиях общественной жизни в Европе капиталистическому кинопромышленнику не так просто заинтересовать зрителя фильмом, где откровенно проповедуются буржуазные идеи. Требуется порой сложная маскировка, средствами которой служат утон-

ченный псевдопсихологизм, дедраматизация, приемы «антифильма». На большие деньги крупнейших капиталистических фирм сняты фильмы, авторы которых избрали в качестве ведущего творческого принципа дедраматизацию и дегероизацию искусства. Этот принцип ведет к освобождению от необходимости анализировать жизнь, ее процессы, вскрывать реальные противоречия действительности и уводит в мир исследования «порочности» природы человека.

Буржуазный кинематограф втягивает в свою орбиту новые и новые темы, он не хочет отстать от времени, ему важно контролировать все слои зрителей, в том числе и тех, кого интересуют, например, молодежные проблемы. И здесь пригодился не только Годар с его иронией, с его скепсисом, с его нигилизмом. К нему примкнули и известные режиссеры старшего поколения, которые тоже захотели по-своему откликнуться на новые процессы общественной жизни.

Появились первые документальные ленты, запечатлевшие гигантский размах студенческих волнений во Франции и Италии. Проблема «сердитых» — правда, это не совсем молодежная и не такая уж ныне злободневная проблема — давно занимает внимание английских кинематографистов. И в исследовании этой проблемы английское кино сделало немало.

Во Франции молодежной темой заинтересовался такой маститый художник, как Марсель Карне, поставив фильм «Молодые волки». Кто же герои этой ленты? Юноша-хиппи, девушка-художница, втянутая в круговорот парижской богемы, и некий молодой растиньяк, плебей, желающий выбиться в люди и ради этого охотно выполняющий роль сутенера при богатых старухах или, если надо, партнера-гомосексуалиста при состоятельных покровителях, или, на худой случай, мелкого шантажиста. Этот молодой и в общем преуспевающий юноша привязан, и как будто искренне, к молодой художнице, но и здесь он при случае тоже готов урвать последние сто франков. В чем парадоксальный поворот сюжета? Да в том, что третий, или вернее первый, герой фильма — хиппи, которого хватает полиция и бесцеремонно тащит в участок, молодой человек в залатанной рубашке и вытертых вельветовых брюках — оказывается сыном очень богатых родителей. Из роскошного особняка, спустившись по мраморным лестницам, пройдя мимо ливрейных привратников, он отправляется в захудалый кабачок, чтобы выразить свой «протест». Там он с радостью отдает свой смокинг, манишку и бабочку молодому карьеристу.

Итак, один стремится любыми способами пробиться из «низов» в особняки с мраморными лестницами и старинной мебелью. А другой готов отряхнуть со своих ног прах буржуазного преуспевания и уйти на улицу. И между ними мятущаяся девушка, бескорыстное существо, живущее лишь чувствами. Вся эта история, сделанная профессиональной режиссерской рукой, как будто бы показывает все атрибуты современной молодежной жизни: здесь есть и ночные кафе, где проводят дни и ночи юноши и девушки, и собрания хиппи на улицах, и роскошные буржуазные особняки. Марсель Карне остается и в этом, как и в предыдущих своих картинах, на позициях гуманизма, но взгляд художника поверхностен, он не проникает, да и не стремится проникнуть в глубь явлений. Его, конечно, совершенно не интересуют социальные проблемы, которые просвечивают за каждым из персонажей его истории. Не случайно самый «положительный» из всей тройки героев — сын богатых буржуазных родителей. Обаятельный хиппи из добропорядочной зажиточной семьи, молодой волк, рыщущий по джунглям большого города в поисках наживы, по-христиански откры-

тая, любящая, бескорыстная девушка — все это фигуры в общем условные. Это некие знаки, обозначающие ту или иную прослойку современной молодежи. Фильм занимателен, в нем четко разработанный мелодраматический сюжет, в нем нет резких поворотов и какого-либо «эпатажа». Это пример того, как самые современные новомодные проблемы проникают в буржуазную кинопродукцию, рассчитанную на широкий прокат и на различного и по возрасту и по социальному положению зрителя.

По сути дела, это явление, близкое «Дневной красавице». Если там наимоднейшие буржуазные концепции человека рукой большого мастера выплавлены в фильм, призванный слегка шокировать, но все же безусловно привлекать зрителя, в то же время не отталкивая от себя критику, в том числе и левую (ведь все приметы модернистского фильма соблюдены), то в фильме «Молодые волки» Марселя Карне также рассматриваются темы, позаимствованные из арсенала модных молодых режиссеров, но трансформированы они для более массовой зрительской аудитории.

Так сломаны (быть может, пока не фронтально) перегородки, разделяющие фильмы «серьезные» и «кассовые», «коммерческие» и «некоммерческие», «развлекательные» и «экспериментальные». Откровенная порнография ныне нередко обильно приправляется соусом псевдосоциальности и псевдопроблемности. В серии шведских сверхсексуальных боевиков можно найти рассуждения и о студенческом движении, и о социальном неравенстве, и о проблеме Китая. Бытуют также поистине поразительные мистификации, где для обрамления сексуальных эпизодов привлекаются самые мощные средства кинематографической выразительности и приемы современного психологического кинематографа. Пожалуй, к числу таких виртуозно сделанных фильмов этой категории можно отнести американо-французский фильм «Птицы летят умирать в Перу». Дебютирующий в качестве режиссера известный писатель Ромэн Гари привлек к съемкам «звезд» первой величины.

Все действие фильма развертывается на диком перуанском берегу, куда прилетают птицы после полета через океан на последнем дыхании и где они умирают в мучениях. И здесь же изнемогает женщина, жена миллионера, снедаемая страшным внутренним недугом нимфомании — она ненасытна в любви. Героиню играет Джин Себерг, мужа-богача — Пьер Брассер, хозяйку захудалого дощатого борделя, куда приходит героиня в поисках успокоения и укрощения своих страстей, — Даниэль Даррье.

Сексуальных или даже сверхсексуальных сцен здесь предостаточно. Но автор и режиссер не хотят, чтобы их фильм смотрелся как некая «клубничка», и они обильно насыщают его психологическими комплексами, символикой (в конвульсиях умирают на пляже птицы) и прочими атрибутами «проблемного» кинематографа. Не просто богатая дама отдается встречному-поперечному, нет, героиня охвачена испепеляющим комплексом: «мое тело мне отвратительно». Она хочет остановиться, полюбить по-настоящему, но не может. Ее муж, измученный болезнью жены, безумно ее любит и единственный выход из создавшегося положения видит в одновременной смерти — своей и ее. Все в фильме сделано с профессиональным мастерством, тонко, в духе «серьезного» кино играют актеры, через пейзаж передано настроение угнетенности, человеческого страдания, обреченности.

Думается, все эти мощные кинематографические средства, направленные на разработку в общем-то банальной истории, — не есть ли это еще один признак того сложного и зыбкого состояния, в котором пребывает западный кинематограф?

Это общее положение не в силах изменить и то приближение к реальности, к современным социальным проблемам, которое наблюдается у некоторых режиссеров, стоявших совсем недавно в первых рядах декадентского искусства, в частности у Алена Рене в его картине «Война окончена». Я думаю, что это в какой-то степени можно сказать и о фильме Микеланджело Антониони «Фотоувеличение», снятом не на родине режиссера, а в Англии. Он прошел на экранах Европы в самых крупных кинотеатрах с огромным коммерческим успехом. Здесь, безусловно, сказалось названное мной явление «диффузии» — в этом фильме, в отличие от прошлых работ режиссера, присутствует занимательная интрига. Примечательно, что герой фильма — фоторепортер, человек, пытающийся запечатлеть картины реальной жизни, ищущий на улицах Лондона интересный сюжет для съемки, фотосенсацию. Он снимает все, что видит. Его волнуют и людские аномалии — ночью он побывал в ночлежке и сделал там целую серию снимков из жизни людей дна. Случайно он сфотографировал сцену, которая показалась ему актом некой человеческой трагедии. Герой стремится разобраться в этой истории, понять ее.

Но редактор журнала, которому он показывает свой снимок и руку с пистолетом, явственно видимую в кустах, отмахивается от него: чепуха, стоит ли всем этим заниматься, ничего особенного — обыкновенное убийство. Все язвы большого города с наглядностью изображены в этом фильме, снятом Антониони не только в цвете (цветным был и предыдущий фильм «Красная пустыня»), но и в совершенно новом ритме — напряженном, остром. Здесь нет или почти нет длинных антониониевских пауз. В фильме много примет реальности, запечатленных с психологическим углублением. Впрочем, вспомним, что и в «Затмении» была сильная сцена биржи, изображенной как вместилище человеческой алчности, безумства, зыбкости. В «Фотоувеличении» есть и ночной клуб наркоманов, и выступление каких-то эпигонов «битлов», доводящих молодежную аудиторию до экстаза. Сам «король джаза» с остервенением ломает свою гитару, и кусочки ее, как когда-то осколки креста мученика, расхватывает опьяненная в своем мистическом радении толпа.

В начале и в конце фильма — утром на заре и вечером на заходе — группа молодых людей в шутовских нарядах мчится на грузовике. Когда герой картины видит их в первый раз, то не обращает на них внимания. Но когда пленка исчезла, когда никто, в том числе и его друзья, даже не взглянули на эти сенсационные фото, он вновь встречает этих молодых людей, развлекающихся столь необычно. Они спрыгивают с грузовика и начинают играть в теннис. Всерьез, размахивая ракетками над сеткой, но... без мяча. И он тоже включается в эту игру. Игру без мяча. Игру без смысла, как и вся эта странная и зыбкая жизнь.

Фильм противоречив, многое в нем от искусства абсурда — хотя бы нелепый пропеллер, который герой зачем-то тащит к себе в мастерскую. Некоторые эпизоды откровенно эротичны — и это сделано не без расчета на массового буржуазного зрителя. И в то же время герой, впервые у Антониони, по-своему пытается вторгнуться в жизнь. Он хочет понять реальный жизненный казус. Но все оборачивается странной загадкой, запутывается и улетучивается, как дым.

Автор, сделав попытку разобраться в сложностях и противоречиях жизни, так же как и его герой, отступает от этой затеи, ибо в его восприятии жизнь запутанна, сложна, непонятна, ее нельзя познать, разобраться в ее противоречиях и алогичных подробностях. Она подобна игре в теннис без мяча.

В итоге этот фильм — явление несколько иного порядка, но тоже связанное с кризисным состоянием буржуазного киноискусства. Однако здесь уместно заметить, что в творчестве больших художников Запада бывают сложные повороты. Поэтому задача марксистской критики внимательно отмечать малейшее их движение к правде, к реализму.

Антониони пока еще не порвал с декадансом, он по-прежнему в плену реакционных философских идей. Он сделал шаг в сторону реальности, но пока в испуге остановился.

Может быть, он все же сделает следующий шаг?

Поляризация произошла и в американском кинематографе, где наряду с традиционными направлениями голливудской продукции, а также с продукцией, создаваемой в Европе на американские деньги, возникают новые явления, впрочем, связанные с реалистической традицией, которую до войны представляли лучшие фильмы Эрика фон Штрогейма, Джона Форда, Кинга Видора и Орсона Уэллса.

Речь идет не только о фильмах Стэнли Креймера, но и о других реалистических кинокартинах последних лет, среди которых заметны такие ленты, как «Семь дней в мае», «Самый достойный», «Душной ночью», «Потоня» и другие фильмы, отразившие катаклизмы «великого общества».

Интересны поиски американских и английских кинематографистов в области совершенно нового вида киноискусства, начало которым положила «Вестсайдская история» и заметным явлением в ряду которых стал «Оливер!», премированный на VI Московском кинофестивале.

Сейчас много пишут и говорят о новых явлениях в итальянском кино. Известно, что лучшие произведения итальянского киноискусства по своей сути были антибуржуазны. Таковы «неореалистические» ленты 40-х и 50-х годов. Таковы и многие фильмы последнего десятилетия, в которых воскрешены черты «неореализма» и наличествует критика фашизма и неофашизма. Достаточно вспомнить «Они шли за солдатами» Дзурлини, «Все по домам» Коменчини, «Поход на Рим» Ризи, «Руки над городом» Рози, «Альтонские узники» Де Сика, «Братья Черви» Пуччини и некоторые другие картины.

Показателен, как отражение веяний времени, фильм Пьетро Джерми «Серафино», премированный на Московском кинофестивале 1969 года. Конечно, это не Джерми времен «Машиниста» с его ясным и точным социальным, даже классовым анализом явлений итальянской жизни. Социальное здесь просматривается с трудом. Но и в этом фильме Джерми, созданном сегодня, в трудную для итальянского кино пору, чувствуется духовная полнокровность художника. Не конвульсирующий и больной мир, а здоровые корни народной жизни и народных характеров изображает мастер. Неунывающий деревенский парень Серафино и его друзья — итальянские крестьяне — показаны, как сила, которую не коснулись нравственные и физические недуги времени. И в этом — прогрессивность картины в сравнении с декадентскими лентами, мимикрирующими под реальную жизнь.

Многих итальянских художников волнуют процессы, происходящие и вне Италии. Результатом такого интереса явились «Битва за Алжир» Бруно Понтекорво и «Сидящий справа» Валерио Дзурлини.

Фильм «Сидящий справа» был показан в канун закрытия Каннского фестиваля 1968 года, а затем в 1968 году на фестивале в Ташкенте, и о нем стоит рассказать подробнее.

Герой фильма — один из лидеров африканского освободительного движения, названный авторами Морисом Лалуби.

Не трудно во всем его облике распознать черты Патриса Лумумбы. Впрочем, режиссер и сценаристы не стремятся здесь к буквальному воспроизведению чьей-либо биографии, хотя в фильме то тут, то там возникают детали, напоминающие трагическую судьбу героя Африки.

Есть в фильме и другая стилистическая и тематическая струя. Дзурлини вводит в ткань сюжета легенду о Христе. Лалуби не призывает к восстаниям и вооруженной борьбе, он против насилия. Он встречается на тайных сходках со своим народом и говорит о его судьбе, о колониальном гнете. Он говорит страстно, убежденно — он верит в свободу Африки, верит в падение оков капитализма. И хотя Лалуби не призывает браться за оружие, его слово выплавляется в дело, в вооруженную борьбу негритянских крестьян против своих угнетателей — белых колониалистов и черных предателей.

Как в евангельской легенде, Лалуби выдает изменник, один из тех, кто числился его сторонником. И тоже как в евангельской легенде, Лалуби оказывается в тюрьме вместе с «разбойниками». Один из них — бродяга-итальянец, жулик, посаженный за спекулятивную перепродажу автомашины повстанцам. Этот мелкий «разбойник», избитый жизнью неудачник, встречаясь с мужественным человеком — негром, перенесшим чудовищные пытки, как бы перерождается.

Он отдает самое ценное, что еще осталось у него, чтобы купить у часового немного масла, необходимого для облегчения страданий Лалуби. В камере сидит и второй «грешник», солдат, арестованный за какую-то воинскую провинность,— этот люто ненавидит и презирает и негра и итальянца. Есть в фильме и Понтий Пилат — циничный полковник, наемник колониалистов и местных предателей. Он также обрисован не однозначно — дома у него семья, которую он любит, он по-своему даже уважает Лалуби за мужество, хотя и обрекает героя на нечеловеческие муки.

Лалуби гибнет, завезенный белыми наемниками в далекую деревню, от ножа предателя-негра. Автоматная очередь приканчивает обоих его соседей по камере — и раскаявшегося, и нераскаявшегося. Но по этой разоренной, нищей деревне, где произошла кровавая расправа, идет маленький негритянский мальчик в белоснежном плаще. Его не достигает автоматная очередь, он уходит — как символ возмездия, надежды и веры.

Фильм многослоен. В нем есть кадры, натуралистически воспроизводящие жестокие пытки. Их трудно, невозможно смотреть — палачи забивают гвозди в ладони Лалуби,— здесь Дзурлини отдал дань некоторым современным веяниям «жестокого кинематографа».

И все же режиссер сделал фильм-притчу на очень важную тему. Он снова выступил как боец, хотя и использовал евангельские мотивы и отчасти чуждую реализму стилистику.

Этот фильм, как и некоторые другие итальянские фильмы последнего времени, свидетельствует о том, что река прогрессивного итальянского киноискусства не иссякла, что она вновь показывает свою животворную силу. Гражданское, политическое кино, с проявлением которого мы все чаще и чаще встречаемся в Италии,— интереснейшая и очень важная тенденция, которую надлежит глубоко изучить, поддержав в ней все ценное, талантливое, правдивое. Но надо видеть здесь и кризисные напластования.

Нельзя, например, не заметить, что появились и фильмы-фальшивки — внешне они будто бы воспроизводят приметы «неореализма», а по существу очень далеки от истинных традиций этого могучего течения, историческое значение

которого сейчас, когда прошло двадцатилетие после первых его побед, заметно с особой силой.

«Кино 45-го года,— писал недавно «отец неореализма» Чезаре Дзаваттини,— когда оно начиналось, находилось в прямой зависимости от жизни народа, оно диктовалось этой жизнью, показывало ее проблемы, ее трудности. В последующие годы эта прямая, непосредственная связь была поглощена буржуазной индустрией. И хотя я с удовольствием хожу в кино, чтобы посмотреть хороший фильм — английский, французский или итальянский, но это не мешает мне понимать, что это фильм буржуазный, как бы талантливо сделан он ни был».

«Реалисты есть,— говорит далее знаменитый сценарист,— но их недостаточно, и, что важнее, недостаточно реализма в их картинах. Это как уколы: чтобы больной выздоровел, нужно их делать регулярно; уколы по случаю не оказывают на болезнь никакого влияния, более того, больной привыкает к своей болезни. Поэтому отдельные реалистические картины не делают погоды. Буржуазии всегда удается держать своих художников под контролем».

В потоке, который ныне в итальянской критике называют «политическим кинематографом», повторяю, проявляются явления кризисного порядка. И здесь антигуманистические идеи о бесперспективности человеческого бытия, анархистские и индивидуалистские теории находят свое отражение, прикрываясь тогой «ультралевизны» и даже «революционности».

Почти во всех фильмах этого ряда (и здесь, пожалуй, то общее, что их связывает) обсуждается проблема свободы и проблема революции. Но в большинстве случаев — это не свобода от эксплуатации, а своеволие, которое оборачивается анархическим или индивидуалистским протестом. Не пролетарская революция, а революция вообще — бунт против всех и вся, без явно осознанной цели.

Мы уже говорили о последних фильмах Годара, где проблемы революции поставлены, как проблемы гибели человеческой цивилизации и крушения человеческой личности. Стоит сказать и о работах итальянца Беллоккио; первый его фильм «Кулаки в кармане» вызвал в западной кинематографической печати большую дискуссию.

Почему критику заинтересовала эта картина, где детально исследуется больная и порочная семья эпилептиков? Болезнь как бы освобождает героя фильма от каких-либо моральных обязанностей, и он совершает чудовищные преступления. Пазолини назвал фильм Беллоккио «иррациональным бунтом, разоблачающим буржуазные нравы».

«Я хотел поставить фильм,— заявил сам Беллоккио,— содержащий возможно более классовый и критический анализ действительности».

Адепты фильма наперебой утверждали, что болезнь героев — это условный прием, помогающий обнажить самую суть современной жизни: вот так же ужасно, дико, безумно вели бы себя люди, если бы им не приходилось лицемерить и прикрывать тогой благопристойности свои истинные страсти.

Быть может, в этих рассуждениях и есть какие-то резоны: в фильме со скрупулезной точностью показаны страшные человеческие пороки. Додумывая, можно добавить: и общественные пороки. Но, спрашивается, где та грань, которая лежит между изображением порочности человечества, находящегося в орбите буржуазного общества, и человека вообще? Ведь в фильме нет анализа социальной среды, в которой живут герои. Нет не только критики современного общества, но даже правдивого изображения его реальных примет, если не считать, разумеется, такими приметами безумие героев. Бунт автора фильма действи-

тельно иррационален, он предельно затемнен аллегориями, которые почти невозможно расшифровать. И впечатляет не картина бессилия людей, которых, по мысли автора, общество поставило в такие условия, а страшная сцена, решенная по всем реалистическим канонам,— сын подталкивает к пропасти слепую мать. И поэтому естественно возникает вопрос: а где же, собственно, разница между этим фильмом, сторонники которого видят в нем образец социального анализа, и теми лентами, которые просто и ясно заявляют — человеческая природа порочна и исправлению не подлежит, человек ничтожен, слаб и гадок?

Беллоккио, возможно, казалось, что он в острой, гротескной форме исследовал буржуазную личность. Но получился гиньоль, в котором всякая мысль, если она и была, теряет убедительность и силу.

В следующем своем фильме «Китай близко» Беллоккио касается уже чисто политических вопросов. Правые, левые, политическая борьба в современной Италии — вот как будто бы круг проблем, рассматриваемых режиссером. Я говорю: как будто. И не только потому, что в маленьком городке, где происходит действие, вопреки реальности, нет настоящих коммунистов, а существуют лишь буржуа, социалисты и маоисты. Но и потому, что жанр фильма — фарс, гротеск, где многое условно. Правда, справедливость требует отметить, что в фильме «Китай близко» содержатся злые выпады против предвыборного буржуазного балагана, против псевдосоциалистической демагогии, под которой скрываются интересы буржуазных воротил.

Это действительно достойно сатиры — два брата из почтенной аристократической семьи, которой принадлежат большие земельные владения, борются на выборах, один — Витторио — представляет социалистов, а другой — Камилло — сверхлевую группировку поклонников Мао Цзэ-дуна. Не только комедия выборов, но и функционеры «объединенной социалистической партии» с их демагогией, меркантилизмом и карьеризмом изображены с большим сатирическим накалом.

Однако этот разоблачительный накал, направленный против традиционных институтов буржуазной демократии, не составляет существа картины. Фильм явно перенасыщен эротическими сценами, и иногда кажется, что его политический фон — лишь некая приправа к экранному сексу, давно ставшему отличительной особенностью буржуазного кинематографа.

Беллоккио изображает «революционера» — молодого графа Камилло тоже в игриво-фарсовом стиле. Вот он произносит одну из своих «революционных» директив: «Естественно, что повседневная политическая деятельность в сочетании с ранней интеллектуальной зрелостью, которая возлагает на нас повышенную ответственность, отвлекли нас от решения проблемы, становящейся тем более насущной, чем дальше она откладывается,— а именно сексуальной проблемы. Мы исключили априори всякую возможность экспериментов над проституткой, во-первых, потому, что вынуждены действовать открыто, в публичном месте. Наша организация могла бы подвергнуться диффамации со стороны буржуазных кругов».

Далее Камилло объявляет своим коллегам на подпольном собрании, что для «экспериментов» он нашел некую девицу Джулиану, обладающую «неистощимыми любовными ресурсами». «Она из рабочей семьи,— поясняет Камилло,— в жизни обычно кроткая и сдержанная. Конечно, девушка из буржуазной семьи была бы предпочтительнее, с тем чтобы в ее лице подвергнуть эксплуатации прежде всего класс, к которому она принадлежит...

Впрочем, поскольку Джулиана — девица пролетарского происхождения, то потенциально она уже является представительницей мелкой буржуазии. Не будем забывать, что, как говорит председатель Мао, крестьянский класс есть единственный революционный класс».

Как видим, и здесь скорее шутка, фарс, чем исследование реальных политических процессов, в которых и «китаизм», и псевдореволюционность находят свое место.

●

Мы затронули лишь часть проблем, которые выдвинуты сейчас в связи с теми совершенно новыми и необычными условиями, в которых оказался современный европейский кинематограф.

Видимо, следует глубже изучать самые различные потоки экранного искусства, чтобы лучше видеть и то, что безусловно прогрессивно и тесными узами связано с жизнью народов, их исторической судьбой, что помогает ощутить реальные противоречия буржуазного мира, но также и то, что связано с общим кризисом капиталистической системы и кризисом буржуазного искусства.

В этой связи весьма интересен Московский кинофестиваль 1969 года, в котором участвовали кинематографисты 71 страны.

Этот ставший уже традиционным смотр киноискусства привлек внимание самых различных по своим политическим и эстетическим позициям художников. Без преувеличения можно сказать, что никогда в одно место не съезжалось столько влиятельнейших и известнейших режиссеров, актеров, критиков, продюсеров, как это случилось на последнем Московском кинофестивале. В этом отношении московский смотр кино был беспрецедентным. На конкурсных и внеконкурсных просмотрах были представлены почти все основные тенденции мирового кино, да впрочем, и почти все заметные фильмы последних двух лет. Это, повторяю, очень разные ленты, которых тоже не обошли кризисные явления западного современного кинодела. Здесь были костюмированные псевдоисторические картины, были ловко скроенные по шаблону комедии с участием Де Фюнеса, была американская «Чайка» — экранизация, очень далекая от Чехова, и иные фильмы того же рода.

Но здесь были и искрящийся народным юмором фильм «Серафино» Пьетро Джерми, и новаторский «Оливер!» Кэрола Рида, и современная по языку и ясная по мысли кинокартина «Люсия» (Куба), и вполне зрелый фильм, пришедший из района, не обозначенного на кинематографической карте,— «Кабаскабо» (Нигер), и целая серия добрых, гуманных детских фильмов, и другие содержательные ленты, пришедшие из социалистического мира и из других стран.

Но самое, пожалуй, интересное — это стремление очень широких кинематографических кругов приобщиться к девизу фестиваля, приобщиться даже пусть не своими фильмами (ведь режиссерам чаще всего приходится делать картины по заказу, в соответствии с конъюнктурой), но лично, персонально. К гуманизму, к реализму. Это стремление нельзя не видеть. Оно — знамение времени.

Европа бурлит. Острые классовые бои идут во Франции, в Италии. Рабочий класс властно заявляет о своих правах. Ширится студенческое движение.

И нет сомнения в том, что в европейском кинематографе возникнут, обретут силу такие явления, которые правдиво, ярко и талантливо отразят эти процессы. Отразят с позиций ясных и определенных. Нет сомнения в том, что самые одаренные художники экрана найдут в себе силу, чтобы вырваться, в конечном счете, из плена буржуазных идей и представлений, из тенет анархизма и индивидуализма и выйти на просторы искусства большой правды.

Фильмография

Киностудия «Ленфильм»

«На пути в Берлин», 9 ч.
Авторы сценария: Б. Васильев, К. Рапопорт, Ю. Чулюкин; режиссер-постановщик М. Ершов; главные операторы: Н. Жилин, В. Карасев; главный художник И. Иванов; композитор В. Баснер; текст песен М. Матусовского; звукооператор В. Яковлев; режиссер Г. Беглов; редактор И. Тарсанова; директор картины Н. Неелов.
Роли исполняют: полковник Петров — В. Краснов, Зайцев — Н. Трофимов, командующий — Г. Карнович-Валуа, член Военного совета — С. Крылов, Толя — Ю. Фисенко, капитан Кравченко — С. Дворецкий, Крутиков — Г. Сысоев, Габидуллин — Н. Кузьмин, Петр Лукич — П. Первушин, Леонид Сергеевич— М. Екатерининский, комбат — Н. Федорцов, Татьяна Михайловна — А. Шуранова, генерал Кребс — А. Захаров.
В эпизодах: А. Афанасьев, О. Белов, О. Хроменков, И. Михайлов, Л. Кожевников, А. Суснин, В. Лапенков, Д. Рихтер, А. Ушаков, Е. Гончарова, С. Чернов, Г. Тейх, К. Гун, Б. Румянцев, Г. Солунин, Е. Тихомирова, А. Карпак, В. Карпенко, Ю. Башков, С. Голубев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мой папа — капитан», 8 ч.
Авторы сценария: А. Зак, И. Кузнецов; режиссер-постановщик В. Бычков; главный оператор К. Арутюнов; художник Г. Анфилова; композитор Е. Крылатов; песни Ю. Визбора; звукооператор А. Западенский; режиссер В. Переверзева; редактор Т. Протопопова; директор картины Г. Федянин.
Роли исполняют: капитан Готовцев — Е. Тетерин, его сын — Вася Бычков, Чугунов — Ю. Балмусов, Пухов — П. Первушин, Войтецкий — Б. Григорьев, Локотков — В. Носик, Муся — Г. Чининская, Лешка — К. Качин, «Лимонад» — Б. Гитин.
В эпизодах: С. Агаев, Ю. Визбор, В. Веденкин, И. Косых, В. Офицеров, В. Плотников, Хейно Рахе, В. Сизоненко.

«Нейтральные воды», 10 ч.
Авторы сценария: В. Венделовский, В. Соловьев при участии В. Беренштейна; режиссер-постановщик В. Беренштейн; главные операторы: М. Кириллов, А. Кириллов; художник А. Дихтяр; композитор К. Молчанов, звукооператор С. Гурин; режиссер Е. Лунина; редактор А. Анфиногенов; директор картины И. Морозов.
Роли исполняют: К. Лавров, В. Четвериков, Г. Карнович-Валуа, А. Ушаков, М. Янушкевич, А. Панькин, Н. Попова, А. Пилюс, В. Самойлов, В. Рудович.
В эпизодах: О. Чуваева, Е. Кузнецов, В. Кузнецов, А. Дмитриева, В. Павлотос, В. Хальченко, Е. Быкадоров, Н. Рябинский В. Бруништейн, А. Потапов, Е. Гарманчук, А. Ефремов, А. Голобородько, А. Задачин, П. Игнатик, П. Вишняков.

Свердловская киностудия

«Последний угон», 8 ч.
Авторы сценария: Б. Халзанов, А. Столпер; режиссер-постановщик Б. Халзанов; оператор С. Гаврилов; художник В. Росторгуев; композитор Е. Крылатов; звукооператор М. Томилова; редактор Л. Козлова; директор картины Е. Корепанов.
Роли исполняют: Абдай — Б. Халзанов, Гамзаа — А. Умуралиев, Мэдэгма — Л. Егорова, Балбар — Д. Дондуков, Жонды — Г. Цыденжапов, Гулваа — Б. Вампилов, Ерошка — Д. Жалсараев, Сэпэл — Г. Данзанов, командир — В. Маренков.
В эпизодах: С. Бубеева, С. Аранжуров, Ц. Дамдинов, М. Гунтупов, В. Покровский, В. Имеков.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Распятый остров», 8 ч.
Автор сценария Р. Табукашвили; режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; оператор Г. Челидзе; художник Д. Такаишвили; композитор Р. Лагидзе; звукооператор Р. Кегели; режиссер Н. Манагадзе; редактор М. Саралидзе; директор картины Г. Гвенетадзе.
Роли исполняют: Георгий — Т. Арчвадзе, Сипито — Г. Ткабладзе, Симона — З. Капианидзе, Отари — М. Бебуришвили, Резо — Л. Пилпани, Гуджа — Г. Пирцхалава, Сосо — Г. Палавандишвили, Гайоз — Т. Гамкрелидзе, Зурикела — Н. Мачавариани, Моше — Н. Хидурели.
В эпизодах: А. Шенгелиа, М. Пеино, А. Видениэке, Л. Тубин, Э. Мурниеце, З. Раушен, Ф. Степчук, А. Тин, П. Лао, Т. Шмидт, П. Комиссаров, В. Ратасец, П. Сакаджа, А. Бабечева, Г. Талаквадзе, Г. Тохадзе, С. Лагидзе.

Киностудия «Казахфильм»

«Ангел в тюбетейке», 10 ч.
Авторы сценария: Ш. Айманов, Я. Зискинд; режиссер-постановщик Ш. Айманов; оператор М. Беркович; художник Ю. Вайншток; композитор А. Зацепин; текст песен Л. Дербенева; звукооператор Л. Додонова; балетмейстер З. Раибаев; директор картины П. Юманков.
Роли исполняют: Тана — А. Умурзакова, Тайлак — А. Райнбеков, Алтыншаш — Р. Лунева, Нияз — А. Исмаилов, Чингиз —Е. Серкебаев, Айша — Ш. Алтайбаева.
В эпизодах: Б. Тулегенова, Ю. Саранцев, З. Кучербаева, Е. Диордиев, Р. Шанина, М. Ахмадиев, Л. Ашрапова, Д. Алтайбаева, К. Ахтаев, Л. Маратова.

Киностудия «Узбекфильм»

«Красные пески», 8 ч.
Авторы сценария: К. Икрамов, А. Макаров; режиссеры-постановщики: А. Акбарходжаев, А. Хамраев; главный оператор А. Панн; художник А. Шибаев; композитор Р. Вильданов; звукооператор Е. Шацкий; режиссер З. Ройзман; редактор Д. Булгаков; директор картины У. Тухтаев.
Роли исполняют: командир Миршарапов — Б. Бейшеналиев, Джунаиджан— А. Джаллыев, Сергей — А. Азо, Айна — Г. Исмаилова, Махмудов — Х. Умаров, перебежчик — Д. Ораев, Джума-Исхак — С. Диванов, англичанин — И. Класс, Ахмедбек — Л. Хамраев, Ишан — Х. Латыпов, Эшихан — Б. Ананов.
В эпизодах: М. Любанский, В. Мухамедов, И. Ергешев, Т. Саидкулиев, Я. Сагдиев, В. Пак, О. Шарипов, Ш. Низамутдинов, А. Усов, В. Агамов, Р. Адашев, И. Адылов, Д. Хашимов, Ш. Кулиев, П. Кошлаков, Ч. Мамадов, О. Геленов, Д. Сапаров, З. Мухамеджанов, Н. Атдаев.

«Храбрый воробей», 1 ч.
Авторы сценария: А. Кабулов, Л. Бабаханов; режиссер и художник-постановщик В. Арсентьев; художники-мультипликаторы: В. Арсентьев, В. Крумин; оператор

Н. Герасимов; художники: Л. Сенаторова, В. Козлова, Ю. Лукьянов, М. Турсунов, С. Шим, Е. Запарова, Н. Крючкова, Н. Тищенко, У. Аллакулова; композитор В. Милов; звукооператор А. Кудряшов; директор картины Р. Аванесов.

«Попрыгунчик», 1 ч.

Автор сценария И. Филимонова; режиссер-постановщик Т. Камалова; оператор И. Гавриленко; художник-постановщик Ю. Петров; художники-кукловоды: Б. Ступаков, Ф. Томашевский; куклы и декорации изготовили: С. Страшнов, Е. Полуэктов, В. Чертков, Н. Бутенко, М. Зияутдинов, М. Герасимов, В. Гребенникова, А. Гарапшин; композитор А. Малахов; звукооператор А. Кудряшов; директор картины Р. Аванесов.

Литовская киностудия

«Чувства» (по мотивам романа Э. Лива «Чертов кряж»), 9 ч.

Автор сценария В. Жалакявичус; режиссеры-постановщики: А. Дауса, А. Грикявичюс; главный оператор И. Томашевичюс; художники: Е. Чюплис, В. Жилюс; композитор В. Баркаускас; звукооператор Д. Ожеховас; редактор И. Селезновайте; директор картины Э. Жабинскас.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Н. Даболин.

Роли исполняют: Р. Адомайтис, И. Будрайтис, Р. Палюкайтите, Б. Бабкаускас, Е. Байорите, А. Масюлис, В. Паукште, К. Валайтис, А. Микушаускайте.

Роли дублируют: А. Демьяненко, И. Ефимов, Л. Архипова, Л. Быков, П. Кашлаков, Ю. Дедович, Л. Гурова, Г. Теплинская, А. Суснин.

Киностудия «Таллинфильм»

«Лесная легенда» (по пьесе А. Кицберга), 8 ч.

Авторы сценария: Л. Лайус, Л. Реммельгас; режиссер-постановщик Л. Лайус; главный оператор А. Моцкус; художник Л. Верник; композитор В. Тормис; редактор Л. Мери.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Тийна — Э. Ряммельд (дублирует М. Виноградова), маленькая Тийна — Дорис Карева, Мари — М. Классен, маленькая Мари — Кюлли Сонг (О. Красина), Маргус — Э. Хермакюла, маленький Маргус — Рейн Вальтер (Р. Панков), хозяин Таммару — А. Сиккель (Н. Граббе), хозяйка — Э. Рауэр (О. Маркина), бабушка — Э. Тарассепп (Н. Никитина), Ясcь — Л. Мерзин (В. Ферапонтов).

«Хитрый Антс и Нечистый», 1 ч.

Автор сценария Э. Рауд (по мотивам рассказов о Нечистом); режиссер-постановщик Х. Парс; оператор А. Лооман; художник Г. Щукин; кукловоды: К. Курепылд, А. Ахи, Х. Кримм, С. Вазард; композитор Я. Коха; звукооператор Г. Вахтель; директор картины В. Коринфский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Л. Чупиро; звукооператор дубляжа Э. Ванунц.

«Оператор Кыпс на необитаемом острове», 2 ч.

Автор сценария, эскизов декораций и кукол Г. Щукин; режиссер-постановщик Х. Парс; оператор А. Лооман; кукловоды: Е. Леволль, А. Крастин; композитор А. Пярт; звукооператор Г. Вахтель; директор картины В. Коринфский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Л. Чупиро; звукооператор дубляжа Э. Ванунц.

Роли дублируют: Мудрец — Н. Гаврилов, Кыпс — Ж. Сухопольская.

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Сказка про лунный свет» (по мотивам одноименной сказки Н. Гернет), 1 ч.

Автор сценария и режиссер И. Гурвич; оператор А. Гаврилов; художники-постановщики: Р. Сахалтуев, Г. Уманский; художники-мультипликаторы: К. Чикин, А. Педан, Р. Пружанский, М. Драйцун, Б. Храневич; композитор Л. Дичко; звукооператор И. Чефранова; редактор С. Куценко; директор картины А. Коваленко.

Текст читает В. Халатов.

«Ивасик-Телесик», 1 ч.

Автор сценария Е. Чеповецкий; постановка Л. Зарубина; операторы: П. Ракитин, Э. Губский; художники-постановщики: Я. Горбаченко, Л. Середа; куклы и декорации изготовили: Э. Кирич, А. Кислий, А. Назаренко, Я. Горбаченко, Л. Середа; кукловоды: И. Оршанский, Я. Горбаченко; композитор М. Скорик; звукооператор И. Погон; редактор С. Куценко; директор картины И. Мазепа.

Роли озвучивают: Е. Опалова, В. Коршун, О. Ануров, Т. Лобанок, Л. Козуб, Л. Гехт.

«Осенняя рыбалка», 1 ч.

Автор сценария С. Козлов; режиссер А. Грачева; оператор С. Никифоров; художник-постановщик Н. Чурилов; композитор Л. Дычков, звукооператор И. Погон; художники-мультипликаторы: К. Чикин, Н. Чурилова, Е. Пружанский; директор картины И. Мазепа.

Роли озвучивает М. Корабельникова.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Бременские музыканты» (музыкальная фантазия на темы сказки бр. Гримм), 2 ч.

Авторы сценария: В. Ливанов, Ю. Энтин; стихи Ю. Энтина; режиссер И. Ковалевская; оператор Е. Петрова; художник-постановщик М. Жеребчевский; композитор Г. Гладков; звукооператор В. Бабушкин; художники-мультипликаторы: О. Сафронов, Э. Маслова, В. Колесникова, В. Бобров, А. Давыдов, Л. Носырев, А. Петров, В. Шевков, Т. Померанцева, А. Солин, Г. Баринова, Н. Подгорский, Я. Вольская, М. Восканьянц; художники: С. Маракасов, И. Светлица; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Поют: принцесса — Э. Жерaднева, друзья-музыканты: Петух, Кот, Осел и Пес, разбойники и стражники — О. Анофриев, А. Горохов; юноша, атаманша, король и 4-й стражник — О. Анофриев.

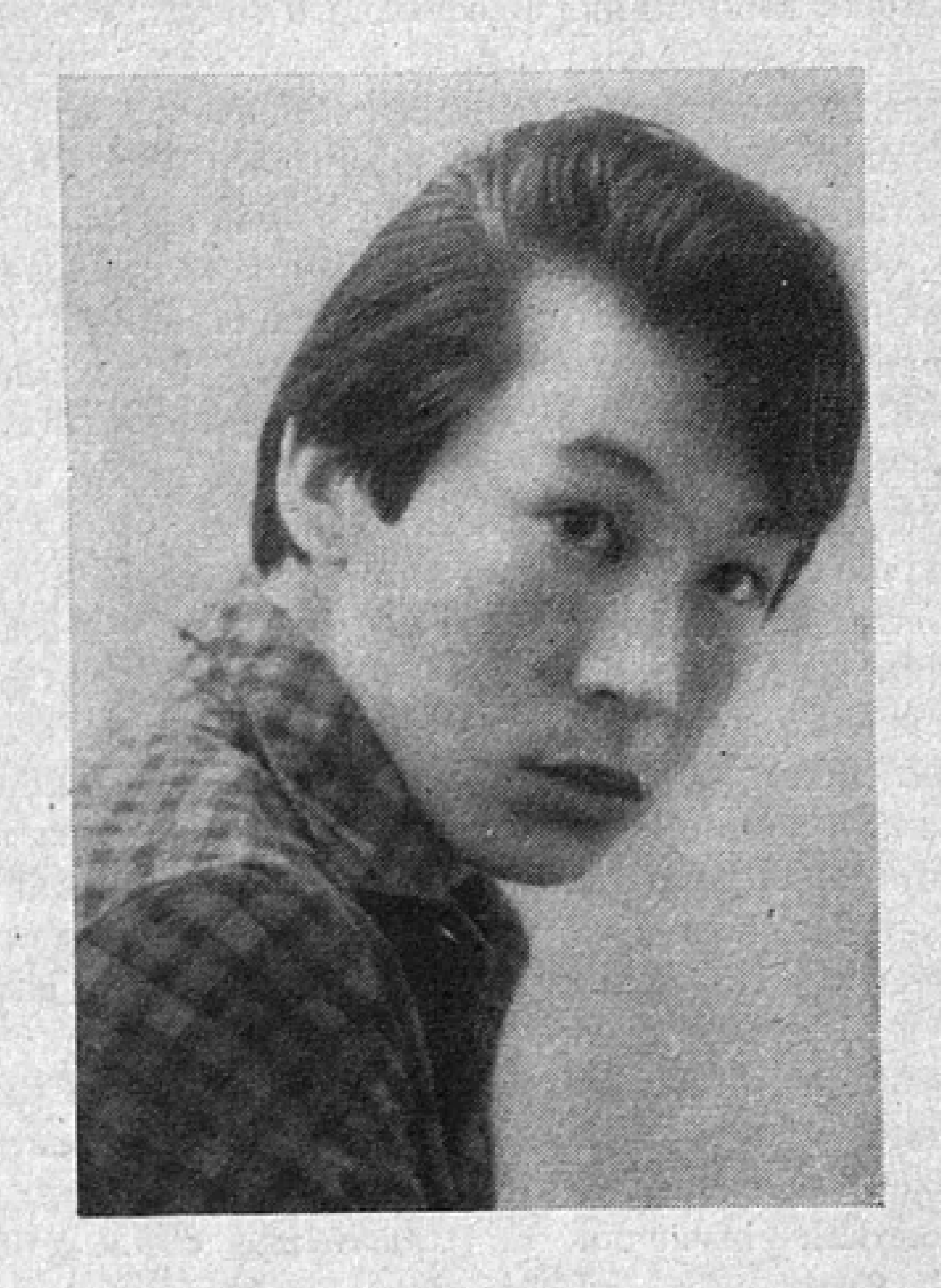
«Украденный месяц», 2 ч.

Автор сценария Ж. Витензон; режиссер-постановщик П. Носов; оператор Б. Котов; художники-постановщики: К. Карпов, В. Игнатов; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: И. Подгорный, В. Долгих, С. Дежкин, И. Давыдов, С. Жутовская, Л. Каюков, В. Крумин, М. Рогова, Е. Комова, В. Пекарь, В. Зарубин; художники-декораторы: В. Харитонова, Л. Модель; режиссер М. Ботов; редактор Н. Абрамова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: М. Яншин, А. Папанов, Ю. Юльская, К. Румянова, Г. Вицин.

искусство
КИНО

Сценарий



Сакен Нарымбетов

Шок и Шер

поэма для кино

Этот номер журнала знакомит читателей с дипломным сценарием С. Нарымбетова, выпускника Всесоюзного государственного института кинематографии.

Пути дипломных сценариев на экран поистине неисповедимы. Судьба предыдущего выпуска мастерской, которой мне довелось руководить, считается счастливой. Дипломный сценарий «Дети Дон-Кихота» уже снимался на «Мосфильме», когда автор — Н. Фомина защищала его. Дипломный сценарий К. Омеркулова «Небо нашего детства», написанный в содружестве с режиссером Т. Океевым, принят и поставлен на студии «Киргизфильм». А вот сценарий В. Селиванова «Свадебные колокола» прежде чем попасть на экран, превратился в роман, был издан и только после этого вернулся в свою первозданную форму, а затем стал фильмом. Дипломный сценарий Р. Ребана «Пороги» тоже сначала был «деэкранизован», стал повестью, был напечатан в журнале «Знамя», и только сейчас ведутся переговоры о его «реэкранизации». Фильм «Нейтральные воды» был снят только через четыре года после защиты диплома В. Венделовским, автором сценария. К сожалению, большинство студенческих сценариев, порой не менее интересных, находится на «вечном хранении» в «многоуважаемом шкафу», который украшает кабинет кинодраматургии ВГИКа. Поэтому всякое напоминание о дипломных сценариях, тем более — журнальная публикация, наполняет надеждой сердца молодых кинодраматургов. Было бы неплохо, если бы подобные публикации стали традицией, способствующей появлению произведений молодых авторов на экранах кино и телевидения.

В этом году девять сценаристов, окончивших очное отделение сценарного факультета ВГИКа, пополнили ряды молодых кинодраматургов. Члены государственной экзаменационной комиссии, ныне маститые драматурги, а в прошлом тоже выпускники ВГИКа, М. Папава, В. Фрид, Ю. Дунский, В. Соловьев особо отметили сценарии С. Нарымбетова «Шок и Шер», Н. Верещагина «Развод», Дз. Зутте «Сын эмигранта», А. Скалона «Матрос Казаркин» и В. Красильщикова «Осень — начало года», а также сценарий студента болгарина Б. Папазова «Апостол Георгий». Каждый из этих сценариев свидетельствовал о профессиональных навыках, был самобытен — и это самое главное — и, несмотря на некоторую порой незавершенность, возвещал о рождении кинодраматурга.

Сценарий «Шок и Шер» С. Нарымбетова, который публикуется в этом номере с небольшими сокращениями, это киноповесть о трогательной и верной дружбе мальчика и коня. Сюжет ее несложен. Мальчик самоотверженно ищет скакуна, которого у него отняли и отправили в город. Перипетии поисков, обрисованные Нарымбетовым, с предельной искренностью раскрывают перед нами душевный мир ребенка. Автору свойственно не только поэтическое ви́дение мира, но и умение поэтически его выразить. Его ремарки не только лиричны, они подсказывают эквивалентное изобразительное решение. Лирикой и мягким юмором пронизаны письма Шера к Несибели.

Недавно в Алма-Ате вышла книжка Нарымбетова — талантливая проза, ей свойственны те же лирические интонации, которые характерны и для Нарымбетова-киносценариста. Молодой казахский писатель сумел найти точные слова даже в выполненном им русском переводе сценария, хотя он пришел в институт, недостаточно хорошо владея русским языком. Сценарием «Шок и Шер» заинтересовалась студия «Киргизфильм». Будем надеяться, что сценарий предстанет на экране во всем своем поэтическом своеобразии.

Проф. И. МАНЕВИЧ,
руководитель сценарной мастерской ВГИКа

Отражения в роднике не было: вода теплая, над ней дымится пар, и ясно слышно, как она бежит подо льдами и между камнями где-то внизу.

Позвякивая уздечкой, конь долго и неторопливо пьет из родника, то и дело странно всхрапывает, резко вскидывает головой, словно почуял что-то недоброе. Хозяин свободно отпускает повод, чтобы ему вольготно пилось, тихо посвистывает, трепля его по шее.

Вокруг лениво блестит снег — вечереет в горах. Табун медленно удаляется по ущелью. Огромный сторожевой пес мочится поодаль на снег, прижав заднюю ногу к телу и блаженно встряхивая при этом головой. Четкие следы табуна далеко тянутся в горах.

Заботливо провожая лошадей взглядом, конь снова опускает голову к воде. Теперь — нехотя, от нечего делать, наверное.

Хозяин молча и сосредоточенно принимает омовение у родника: влажными руками проводит по лицу, по шее, по ушам и, наконец, по сапогам. Затем, утершись, расстилает чапак на снегу. На белом снегу темный чапак выглядит, как свежая заплата.

—Аллоу акбар, аллоу акбар,— начинает он молитву, прикоснувшись руками к ушам.

—Дзинь, дз-и-инь...— несется по пергаментно-сухому морозному воздуху серебристый звон стремян.

Это конь, напившись воды, беспокойно ходит вокруг родника.

Изредка оглядываясь назад, на хозяина, пес деловито плетется по следам удаляющегося табуна.

Устало шагает конь.

И у хозяина вид усталый.

И табун, и горы усталые, даже земля под ними усталая лежит.

Из-под запорошенного инеем малахая глядят воспаленные от этой усталости глаза, которым не видно той степи, что за этими горами раскинулась, ибо со всех сторон прижимают камни, высокие снежные выступы.

Чтобы добраться до дому, нужно идти, идти, идти по этому арканом петляющему ущелью, и потому человек тихо поет, чтобы скоротать время и дорогу, чтобы согнать сон и эту ноющую в спине усталость, чтобы не думать про дом, где его ждут уют и покой. Чтобы забыть о приближающейся ночи, поет он эту неопределенного мотива песню без слов, монотонную и утешающую, под ритм чистого, серебристого звона уздечки и цоканья копыт коня, идущего спокойной иноходью. Конь давно привык к этому пению под нос, и для него без этого пения чего-то не хватало, ибо хозяин пел каждый раз, когда возвращались домой.

...Табун свернул влево и на время исчез из виду. Откуда-то выпорхнула стая черных ворон, и ущелье горько закаркало.

И конь под ним, бог весть почему, тревожно навострив уши, тихо всхрапнул.

...Когда бледный диск солнца упал за вершины и стемнело в горах, лютая волчица, давно, крадучись, идущая за табуном, не вытерпела — нудно и протяжно завыла, сзывая других.

Пораженный ее внезапным появлением, хозяин вскинул ружье в сторону воя и, привстав на стременах, нажал на спуск, не прицеливаясь.

Горы тяжело ухнули. Затем, постепенно усиливаясь, это ухание дошло до грохота.

Стояли последние дни зимы, и, готовые каждую минуту соскользнуть, вечные снега, издав вздох, затрещали от эха и... обвалились.

Повергнутые в ужас лошади внезапно повернули назад и бросились по узкому ущелью прямо к хозяину.

Хозяин не успел отпрянуть в сторону — мимо, словно вихрь, пронеслось несколько лошадей, а остальные, обуянные страхом, налетели на него и сбились в беспорядочную кучу.

Гремели копыта, ржали обезумевшие лошади, столбом стояла снежная пыль...

Шер стоял на холмике и глядел вниз. Снежный склон ослепительно поблескивал. Рядом с ним — самодельные сани с отцовским седлом, оно прикреплено к ним подпругами. Он сел в него, скособочившись, как взрослые, затем, деловито пыхтя, встал, снова сел и, резко оттолкнувшись ногами, помчался вниз, к подножию.

Свистел над головой ветер, хлестала в лицо морозная пыль, и он громко смеялся от блаженства. Так, смеясь, он и промчался сквозь снежную стену, специально построенную им самим, оставив в ней замысловатую пробоину, и уткнулся головой в сугроб. Ему было девять с лишним.

Он едва вылез из этой своеобразной норы и отряхнулся.

Был слышен лай сторожевых псов: невдалеке, на южной стороне холмика видны две юрты, черные, с дымками в белой шири, а дальше — табун, который сегодня не вышел пастись.

Вдруг он заметил, что по холмику на фоне яркого неба медленно поднимаются несколько мужчин. С ними мать, ее он сразу признал, и Тастан, его двадцатилетний брат.

Шер только потом догадался, что они несут тело отца, и закричал чужим голосом. А в глаза било солнце.

— Ап-па... Ап-па-а! Я... Я тоже...

Спотыкаясь и падая, он остервенело карабкался по склону. Добравшись до середины, встал было, но, поскользнувшись, упал и покатился вниз.

...Все бросили по горстке земли в свежую могилу.

Шер поглядел в глаза матери виновато-преданными глазами и тоже бросил горсть коричневой земли, смешанной со снегом.

Затем стали закапывать. Дымящаяся паром земля бесшумно обрушивалась...

Вдруг издали донеслось протяжное ржание коня, и все вздрогнули.

— Жануар... Алда жануар-ай...— полушепотом сказал мулла Жарыкбас, сочувственно глядя в сторону табуна.

Вскоре образовался холмик, дымящийся еще, молодой, как воспоминание об его отце — жестком и добром, которого он уже никогда не увидит. Но он в это еще не верил, стоял подле матери и, тупо помаргивая, смотрел на холмик.

Мать, с невидящими глазами, словно опомнившись, вздрогнула и издала стон, но тут же крепко поджала губу, чтобы не разрыдаться.

Мулла начал читать молитву, и все опустились на колени...

Под очагом-треножником угасал огонь, отбрасывая неуклюжие тени на стены юрты.

На дастархане все пиалы опрокинуты — кончили пить чай. Об усопшем теперь вспоминали молча. На почетном месте сидел Жарыкбас, глубокий старик, и двое мужчин — соседи по пастбищу. У одного кнут всунут в голенище большого сапога, а другой держал его в руке и рассеянно рассматривал, гладил.

Чуть ниже их сидел Тастан, подперев кулаками подбородок, и глядел на кошму.

Мать сидела в углу, полуобернувшись к ним лицом, большая шаль — знак траура — до бровей опущена.

Молодуха, очевидно, жена одного из этих двух табунщиков, тщательно чистила самовар, в ее ушах поблескивали серьги.

А Шера среди них не было.

— Балам, не надо так: плохая примета,— обратился мулла Жарыкбас к Тастану, все еще сидевшему, подперев кулаками подбородок.— Не подпирай кулаками щеки...

Тастан поднял голову, неловко заерзал на месте.

— А ты школу кончил? — спросил Жарыкбас Тастана.

Тастан кивнул, а за него, привстав, ответил первый табунщик. Он обрадовался тому, что прерванный разговор снова оживает.

— Он в ауле работает, Жаха. Кассиром совхоза...

— Да-а... В народе говорится,— сказал тот, кто кнут свой поглаживал,— жизнь человека короче ручки кнута...

— Да-а... — поддакнули ему все.

Жарыкбас (*Тастану*). Тебе, балам, жениться пора, чтобы продолжить род ваш и заботиться о матери и брате. А свои семь колен знаешь?

Тастан нерешительно кивнул.

Первый табунщик (*вытащил из-за пазухи флакон с насыбаем*). Да ну, Жаха, откуда им, молодым-то, знать...

Тастан. Первый — Токтамыс, от него родился Алшынбай. А от Алшынбая — Бектемис, от Бекте...

Жарыкбас. Не-е-ет, начал правильно. От Токтамыса не Алшынбай, а Баглан, а потом — Бектемис, от Бектемиса — Саттар, от него — Кудайберген, от Кудайбергена же отец твой, Кажыбай. Запомни... А мать в аул когда заберешь?

Тастан. Когда потеплеет...

Жарыкбас. А-а-а... (*Пауза.*) Шер, кажется, в школе?

Первый табунщик (*улыбаясь*). В этом году четвертый кончает...

Жарыкбас (*удивленно*). Такой драчун?! Сопли до колен, а уже... в четвертом.

Молодуха подняла самовар и вышла наружу, чтобы вытряхнуть из него пепел.

Стояла лунная ночь, мороз крепчал...

В камышовой конюшне дремали лошади, вокруг нее, поджав хвост, лениво бродил один из сторожевых псов.

Вж-ж-ж-ж-ж-ж-жик! — доносится со стороны холмика.— Вж-ж-ж-жик!

Это Шер в санях на прикрепленном к ним седле, всем телом наклонившись к луке. Он беззвучно плачет. По влажному от слез лицу больно бьет жесткий ветер, он свистит над головой, визгливо скрипят полозья в ночной тиши — вж-ж-ж-ж-ж-жик. Шер без устали поднимается на холмик, садится в седло и — снова плачет, снова поднимается морозная пыль, снова в лицо бьет жесткий ветер и визгливо скрипят полозья в ночной тиши — вж-ж-ж-ж-ж-ж-ж-жик!

Заскрипело за юртой — вбежала в юрту молодуха, запыхавшись, и сообщила скороговоркой:

— Кобылица умирает, женеше! У нее потуги...

Все вскочили и, захватив фонарь, выбежали из юрты.

...Кобылица умирала, постанывая и ошарашенно глядя на свет фонаря, на неясные, расплывчатые фигуры людей, которые окружили ее, бессильные ей помочь.

А появившийся на свет божий тихонький жеребеночек с черными хвостом и гривой, все еще в серой пелене, инстинктивно тыкался в вымя матери. Она устало лизнула жеребеночка раз-другой, но не было в ней силы...

— Нож... Принесите нож, — хрипло сказал первый табунщик своей жене. — Чего ты стоишь, быстрей!

Мать Шера споро сняла пелену с жеребеночка и укрыла его кошмой, перетянув еще веревочкой, чтобы ему было теплее.

Кобылица застонала, через силу трепыхнулась и слабо заржала. Черная челка упала на глаза, она застилала их, когда молодуха принесла нож...

В одно солнечное утро из этой же конюшни, робко вышагивая, жеребеночек выглянул наружу. Затем осторожно вышел на улицу и на мгновение остановился, захлебнувшись свежим, морозным воздухом. И наконец, крепко и уверенно стоя на ногах, впервые удивился этому прозрачному, чистому воздуху, ослепительно сверкающему белому полю и — солнцу, на которое никак не мог глядеть.

...Снова солнечное утро, а на улице весна — зелень кругом.

Послышался звон колокольчика из конюшни, затем показался жеребенок с медным колокольчиком на шее.

Удивленно вытянув шею, он вышел на весеннюю улицу, поднял мордочку к яркому солнцу и шагнул, на этот раз смелее.

Вот к нему подходит Шер и осторожно протягивает руку, чтобы не спугнуть его. А тот глядит на него и лижет руку. Шер улыбается, тихо похлопывает его по шее, по лбу, лаская, проводит рукой, гладит по мордочке... Шер оборачивается: невдалеке стоит груженная тюками и сундуками машина. Из бокового окошка высовывается мать, машет рукой, а у машины — семья провожающего их табунщика, который был на поминках отца.

То и дело оглядываясь на жеребенка, Шер идет к машине.

Шагнув раз-другой, жеребенок останавливается и долго провожает машину взглядом до тех пор, пока она не скрывается за холмами.

...Солнце в зените. На ложбине гор стоит табун. Лошади, хвостами отмахиваясь от беспокойных мух, прижимаются друг к другу в поисках тени.

Эту тишь баюкает лишь звон колокольчика.

Это он, наш жеребенок, резво играет вокруг табуна, тычется к каждой лошади, гоняется за другими жеребятами.

...Снова зима. Поскрипывает под ногами снег. Замерзшие горы молча прижались друг к другу, словно для того, чтобы согреться. Медленно идет табун. все глубже удаляясь в ущелье.

И горы, сухие от мороза, дремлющие горы, медным колокольчиком звенят: это он, наш резвый жеребенок, идет посреди табуна, уже взрослеющий, но еще не потерявший своей игривости.

...Снова весна. На пологих склонах гор пробивается зелень.

Дробно стучат копыта о землю — это табун несется навстречу теплому весеннему ветру, развевая хвосты и гривы. Слышатся крики табунщиков, которые кружат вокруг лошадей с длинными арканами и куруками.

И опять над табуном звенит медный колокольчик.

Вдруг звонко прилипает к шее жеребца курук — это тот, с колокольчиком. Жеребец сперва ничего не понимает, когда почти рядом, бок о бок скачет табунщик, который настиг его.

Они с минуту скачут рядом, только потом он понимает, что попал в клещи этого человека с мужественным лицом, и так внезапно рвет в сторону, что табунщик слетает с седла.

Последний раз зазвенев, слетает с его шеи на землю медный колокольчик.

— Ще-ще-ще-ще-щ-щ-щ-щ-щ... — несется по знойному небу — это железный звон.

На самой окраине аула, среди высоких золотистых чиев, несколько загорелых до черноты мальчишек в трусах гоняют колеса. Среди них и Шер.

— Ще-ще-ще-ще-щ-щ-щ-щ-щ-щ...— поют колеса. Шум, гам, пыль и бегущие навстречу высокие чии. У кого-то из ребятишек то и дело спадают великоватые трусы, но останавливаться нельзя: за ними пыль столбом тянется, и солнце печет.

— Ще-ще-ще-ще-ще-щ-щ-щ-щ...

А впереди блестит речушка, она и есть финиш.

— Ура-а-а! — Они прыгают в речушку. Барахтаются, орут что-то, нельзя разобрать, брызгают друг друга водой и — снова: — Ще-ще-ще-ще-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ...

Они бегут мимо невысокого холма Канжуган, Шер сворачивает и, с разгону взбежав на него, гонит колесо.

— Шер! Шер! Нельзя! — кричат мальчишки.

Шер оглядывается.

— Завтра у тебя ноги онемеют!

— Ничего!.. — кричит он и смеется.

— Ей-богу, дед мой сказал...

— Щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ...

Теперь гонит по улице аула. Аул — это тридцать домов, расположенных по сторонам одной-единственной улицы.

Несибели поливала двор из ведра. У нас в ауле летом по вечерам во дворе любят пить чай и разговаривать, то и дело глядя на тот или другой конец аула, который виден с любого двора, как на ладони.

Когда ребята пробегали мимо дома Несибели, второй сказал:

— Шер... твоя любовь,— и улыбнулся.

— Ид-ди ты! — отмахнулся Шер.

Они замедлили бег.

— Шер! Мы ведь друзья...

— Ну?..

— Ты мне подаришь, если я тебя попрошу?..

— Что?

— Мы ведь друзья... Подаришь?

— Что?

— Подари мне... ее...

— Кого?!

— Твою Несибели...

Шер остановился, парень тоже. После неловкого молчания Шер буркнул:

— Ну — это уже не дружба... Это нечестно,— Шер снова побежал.

— Она сама будет решать... свою судьбу! — изрек парень и свернул к себе домой.

Над предвечерним аулом долго стоит: ще-ще-ще-ще-щ-щ-щ-щ-щ-щ...

... Шеру навстречу вышла мать.

— На тебе лица нет! Где ты откопал это проклятое колесо? Хоть бы рубаху надел...

— Апа, я голодный... Где хлеб? Тастан с работы еще не вернулся? — скороговоркой сказал Шер и, не дождавшись ответа, юркнул в дом.

Нашел хлеб, отломил себе кусочек, достал из шкафа бумагу и чернильницу, лег на живот и принялся писать.

«Дорогая моя любовь! — начал он и, откусив хлеба, вычеркнул. Потом снова начал: — Здравствуй, моя Несибели! Привет тебе шлет твой знакомый, ученик 5-го класса...»

Он и этот листок оторвал и, зло откусив хлеба, насупил брови.

Они встретились в поле. И она ходила за своим теленком.

Увидев его, она хотела было что-то сказать, но он хлестнул теленка, сделал свирепое, непроницаемое лицо и промчался мимо...

Ночью шел сильный дождь, и утром на улице блестели лужи.

Он, мать и Тастан допивали чай.

— Апа, я обедать не приду. — Тастан допил чай и опрокинул пиалу. — Учетчики должны приехать сегодня. Много дел. Скоро нас посылают в командировку по фермам. Мотоцикл, что ли, купить? — Он вложил в сумку бумаги и счеты. — Надоело ездить на коне, еще за ним ухаживать...

— Лучше на коне, — сказал Шер, который пил чай, лежа у дастархана.

— Сколько раз я тебе говорю, сядь! — возмутилась мать. — Как больной, лежишь. Сядь!

Шер сел.

— Говорят, на днях к нам в магазины привезут трехколесные мотоциклы... — Тастан зашнуровывал туфли. — Я уже, апа, очередь занял.

— Если тебе хочется, купи, — кивнула мать.

Тастан обрадованно улыбнулся.

— Прокачу я вас, апа. В соседний аул, к родственникам больше пешком не будете ходить.

— Да ну его, не слушайте! — Шер, сам того не замечая, опять лег. — А вдруг бензин кончится в степи или что-нибудь другое! Или вот, к примеру, авария!..

— Цыц! Что за язык у тебя! Ты опять лег?!

Вдруг со двора донесся звон. Это был сигнал: три коротких и один длинный удары по колесу. Тастан с ухмылкой сказал:

— Друзья зовут, конюх...

Шер скорчил гримасу и махнул рукой: ты, мол, не лезь в чужие дела.

Они, уже втроем, стояли перед домом четвертого и давали сигнал. Через несколько секунд тот выскочил и снова понеслось над аулом привычное: ще-ще-ще-ще-щ-щ...

Они бежали мимо домов, мимо верблюжонка, который стоял у привязи, проскакивали через лужи, как обычно, крича и хохоча.

Перед ними шла груженая старая машина, из-под ее колес летела грязь.

Они догоняли ее среди моря чиев: мелькают их головы, босые ноги, блестят колеса.

...Машина застряла во рву, отчаянно заголосил мотор. Мальчишки обрадовались:

— Ур-р-ра-а! Машина буксует!

— Буксует машина!

Шофер, чернявый малый, разозлился, высунулся из кабины, погрозил кулаком.

— А ты не грози, лучше вытащи машину! — сказал кто-то из ребят.

Остальные стали гримасничать.

— Кто у вас директор? — еще сильнее разозлился шофер.

— А зачем он тебе? Он с женой на курорт уехал. Лечиться...

— А директор... тьфу! Завуч где?

— А зачем он тебе? Он не вытащит машину! — Шер высунул язык, передразнивая его.

Все засмеялись. Шофер от злости еле выговорил:

— Он тоже лечится? Я вас научу, как со взрослыми!..

— Ты не взрослый. Ты плохой шофер, хихи-хи! — И ребята пробежали дальше.

К аулу приближался всадник, ведя на длинном поводу жеребца. Тот неохотно шагал — был еще диковат, необъезжен, и потому всаднику приходилось подтягивать аркан...

У самого порога дома Шера остановило тихое ржание и фырканье. Он оглянулся и никого не увидел. Он пошел в хлев — там стояли два коня, один под седлом, другой — без. И Шер, пораженный, заулыбался — перед ним стоял Шок, тот, который родился в вечер после похорон отца. Он хотел было подойти к нему, но Шок угрожающе фыркнул и беспокойно отстранился.

— Так, так, ты что, меня не узнаешь? Ошалел, что ли, дурак, хозяина не знаешь... Мы с тобой еще...

Дома мать и Бейсен, один из тех табунщиков, которые были на поминках отца. Он уже отпустил усы.

— Это кто? Шер? — удивился табунщик.

— Это вы привели коня? — радостно спросил Шер.

— Жаль, не успел я его объездить толком, шею себе чуть не сломал. Очень резвый он у тебя...

— Я сам объезжу его.

— Ты что, с ума сошел? — вскричала мать. — Он тебя убьет!

Шер захихикал, похлопывая себя по бедрам:

— Убьет! Хи-хи...

— Я тебе покажу «хи-хи»!

Шер выскочил из дому.

— Шальной он у меня, — с улыбкой глядя ему вслед, сказала мать, как бы оправдываясь.

— А тебе хочется, чтобы он в тебя пошел? Поздно уж спохватилась, — улыбнулся Бейсен, поглаживая усы. — Вот отец его... Эх, мужчина из мужчин был. Щедрый и драчун... прости, аллах. Помнится, отколотил он меня на свадьбе Ермекбая... Из-за чего мы тогда дрались, не помню... Вот не помню. А ты — не помнишь ли?

Она покачала головой, смущенно улыбаясь.

— Вот, черт! — с досадой произнес Бейсен. — И таких людей поглотила земля...

Помолчали.

— Дети этим летом собираются построить над его могилой надгробный дувал, — сказала мать.

— Зачем?! Земля дала, земля взяла. Праху его и без того тяжело.

Мать промолчала.

— Да-а,— протянул Бейсен, вставая.— Ты уж извини, мне пора... В магазин нужно сходить за чаем да сахаром. А насчет коня ты уж прости... Не могу его держать без разрешения. Сама знаешь, земли и травы мне не жалко.

— Да не оправдывайся ты передо мной. Сегодня же домой собираешься? Переночевал бы, погостил бы у нас...

— Волки нынче народились. Ей-то ведь трудно одной сторожить. И... она еще семимесячного носит...

Оба улыбнулись.

...Шер стоял под навесом и глядел на Шока.

— Что? Боязно? — Бейсен подошел к нему и потрепал его по волосам.— Седло-то хоть у тебя есть?

— Ага, отца седло у меня.

Подошла мать с узелком в руках.

— Этот чертенок седлу покоя не дает. То к саням прикрепляет, то... на дувал и сидит себе.

— На дувал, говоришь? — Бейсен засмеялся.

— Хоть бы осла седлал...

— Разве это седло для осла? — недовольно пробурчал Шер.

— Цыц! Язык у тебя без костей...

Шер выбежал.

— Точь-в-точь отец, мир праху его.— Он провел руками по лицу, потом прибавил.— Ты это... шибко-то не ругай его. Приезжайте кумыс пить. Разве сейчас есть настоящий кумыс? Одна вода, жиру почти нет... Не сочная трава пошла нынче. Степь-то испоганилась...— Бейсен вывел коня из-под навеса.

— Апа! Апа!..— Поодаль стоял Шер.— Апа, посмотри на меня!

Мать не оглянулась, подала узелок Бейсену.

— Ну, что это. Зачем?

— Ладно, ладно, не отказывай. Чем богаты, передашь ей...

— Во-от! Женщины! — буркнул он по-русски и сунул узелок в курджун.

— Апа! Апа! Ну посмотри же на меня! — все просил Шер.

Мать оглянулась — не вытерпела.

— Чего тебе?

— Я тебя очень, очень, очень... А ты?..

— Шут! — сказала мать, но что-то комком застряло в горле.

— Отпусти его со мной. Пусть кумыс попьет, с детишками...

— А сама-то с кем останусь! Тастан все время на работе.

— Женила бы ты его. Детишки бы пошли, внучки. Я сам ему как-нибудь скажу. У моего напарника есть одна черненькая, миленькая. Хочешь, посватаю...

— Тебе видней, Бейсен.

— Хорошо, я поговорю. Думаю, она не будет против: твой сын не из плохого рода. А жеребца вашего пришлите зимой — приму другой табун.

— Не знаю... может, продадим. Тастану хочется купить мотоцикл.

— Да, кстати, ты ему скажи, чтобы он поскорее сделал то, что обещал. Время-то идет...

— Он разве тебе что-нибудь обещал?

— Ну. Обещал заполнить какие-то там бумаги. Я собираюсь купить «Волгу». Ведь даже этот леший Кенес купил, так почему бы и мне не купить? — засмеялся он.

— Конечно...

— Ну, до свидания...

Бейсен раз-другой ударил коня по крупу камчой и ускакал.

Шер с ведром деловито шел в хлев.

Не привыкший еще к чужому хлеву, Шок все фыркал и дико озирался.

Вечером на трех мотоциклах приехали Тастан и его сослуживцы, наполнив двор треском моторов.

Мать возилась возле врытого в землю очага, а рядом, как обычно, дымился самовар.

Они поздоровались с ней.

— Опять эту свору с собой привел? — сказала она, указывая на разгоряченных бегом собак, которые зло кружили вокруг мотоциклов.

— Пшел! — пугнул их один из приехавших. Он снял очки и тщательно вытер их. — Не знаю, какая у них страсть к мотоциклам: как увидят, так уж не отстанут...

Второй зло швырнул камень в собак.

Все рассмеялись.

— Эти собаки вчера у сына Наятова кусок из брюк выдрали, — сообщил Тастан, и все снова засмеялись.

Мать открыла казан, сняла накипь, затем подула в самовар, пощелкивая его пальцами по бокам.

Тастан с товарищами пошли в дом.

В предвечерней степи шли они — Шок и Шер. Шумели вокруг багряные от заходящего солнца чии. На плече у Шера смотанный аркан, Шок без седла и уздечки, послушно шагает рядом, видимо, он немного привык.

Шер гладит его по холке, по гриве, несколько раз тщетно пытается вскочить на него, но Шок, беспокойно вертя хвостом и поводя ушами, не дается. Но все равно Шер сегодня счастлив.

На окраине аула он снова встречается с Несибели, которая на коромысле несет воду. Она глядит на него, улыбается.

И Шер не смог не улыбнуться...

Полдень. Вершины гор в миражах. Кругом убитая зноем степь со сверкающими до боли в глазах чиями, а среди них живая полоса — это речушка и купающиеся в ней ребятишки. На берегу валяются их трусы да майки, и рядом — колеса с прутиками.

Шок стоит на берегу и смотрит на ребят. В раскаленном воздухе разносится мальчишеский гомон и плеск воды.

Шок неуверенно опускает морду в воду, на шее у него аркан, конец которого тянется по земле.

На том берегу рыжий кобель вошел в воду и жадно стал лакать. И недолакал — пугнули бедняжку. Шок постоял, постоял, глядя на эту ораву, затем фыркнул в предвкушении прохлады и тоже вошел в воду. И тут же на шее, на животе, на глазах заиграли лучики от солнца — по воде пошли круги.

Шер поглядел на Шока, и лицо его расплылось в улыбке.

— Хочешь, я пугну? — сказал третий парнишка, вызывая его на спор: ему очень хотелось, чтобы Шер возразил. Он заорал не своим голосом, яростно плеская по воде.

Шок вскинул голову и посмотрел на них.

Парень неугомонно продолжал орать. Шер дал ему затрещину, но тот не перестал. Они сцепились — и началась в воде драка.

Тем временем Шок вышел из воды и медленно пошел по берегу, таща за собой длинный аркан.

— Если он удерет, я с тебя, сумасшедшего, с живого кожу сдеру! — И Шер побежал по воде за Шоком.

— Шок! Шок! — кричал он испуганно.

Но Шок, завидев бегущего за ним Шера, затрусил быстрее — перешел с рыси в бег. Побежал за ним и аркан, змеей петляя по земле.

— Шок! Айналайын, Шок! — кричал ему вслед Шер и бежал по жесткой, иссыхающей от зноя траве.

И тогда разыгралась земля и размякла вроде
под молодыми копытами и босыми ногами
рьяного коня и парнишки нагого;
бежит конь, почесывая хребет земле, резво и ласково
посреди белых и звонких чиев, что залпами
прибоя текли к горизонту,
по степи, над которой мертво повисло
большое солнце;
ящерицей черной тянется, тянется, мчится аркан,
а за ним
спотыкается, падает, встает, остервенело бежит нагой мальчишка;
сверкают копыта, сверкают пятки,
разметается грива, развевается челка;
он и конь, земля и горы, ветерок и чии, солнце да небо
словно одной кровью дышат в ритм биения одного сердца:
туку-тук, туку-тук, туку-тук, туку-тук, туку-тук, туку-тук...

Когда Тастан подходил к правлению колхоза, председатель у крыльца заводил свой мотоцикл.

Слышно было, как заурчал мотор, выпустив клуб синего дыма. Перекинув ногу на мотоцикл, председатель ждал Тастана в своих неизменных галифе и в белом кителе.

— Тастан, скорее, я тебя жду! — крикнул он.

Тастан поздоровался.

— Какие новости?

— Никаких, аксакал...

— Послезавтра из области комиссия приедет по заготовке мяса и шерсти. По телефону звонили. Так что сегодня же пошли людей по пастбищам, чтобы они немедленно принялись за дело — лошадей подготовили.

Тастан кивнул в знак согласия.

— И еще, Тастан, вот что меня волнует: я с тобой хотел посоветоваться насчет подарков...

— Каких подарков?

— Не тебе, не бойся. Хе-хе. Скоро ведь слет чабанов. Вот подумай-ка, что им подарить? Указание пришло: ровно шестерых — ни меньше, ни больше...

Тастан, не задумываясь, отчеканил:

— Всем по одному «Рекорду», и всё!

— Это что такое «Рекорд»?

— Да радиоприемник это... с батареями...

— Надоели эти «Рекорды». Каждое лето дарим. Дом, что ли, из них строить? Я недавно у Сакпанбаева был. У него столько их накопилось, пруд пруди: детишки в «домики» играют, по двору таскают на веревочке.

Тастан захохотал.

— Ты это чего ржешь? — разозлился председатель.— Ты дельный совет давай!

— Может, ружья купим?

— Они что, будут пасти или охотиться за птичками?

— Ну, тогда... ну, такое...

— Какое?

— Ну... ковер, что ли... Или вот бинокль...

— Ты это брось — ковер-совер! И на черта им бинокль? Вы что, все спятили?

И председатель газанул — мотор аж завизжал. Это было так неожиданно, что бродяга-верблюжонок, гремя колокольчиком, вздрогнул да затрусил.

— Э-эх вы! — схватился за сердце председатель (он был инвалид Отечественной войны). И сбавил газ.— Я тебя вот спрашиваю, как сына табунщика и здравого человека, а ты мне: тяп-тяп! Вот отец твой, когда в чем он особенно нуждался? Надо думать, и придумай так, чтобы цена не превысила пятнадцати — двадцати рублей.

— Я подумаю, аксакал... А может... все-таки... купим несколько ящиков шампанского и — с богом, а?

— Передерутся, дорогой, передерутся, да еще нам по морде съездят.— Он тихо, но немного сердито прибавил: — Придумай что-нибудь другое. Мозгами, говорю, пошевели! — И, зыркнув глазами, снова так неожиданно прибавил газу и резко отпустил муфту, что мотоцикл рывком прыгнул с места и мотор тут же заглох. Он снова завел, мотор отчаянно затрещал и опять заглох.

— Давайте толкнем его,— предложил Тастан. И толкнули. Мотоцикл, отъехав на несколько метров, опять умолк.

Тастан пошел было, но председатель закричал ему вслед:

— Давай снова...

Тастан вернулся и толкнул еще раз. Мотор вдруг заревел, и мотоцикл так неожиданно умчался, что Тастан по инерции побежал за ним.

— Я пообедаю и приеду, а ты думай,— бросил председатель на ходу.

Шок оторвал голову от ведра и довольный отошел. Шер стоял рядом и, как всегда, гладил ему холку. Шок настолько привык к нему за это время, что уже позволял подходить ближе, но седлать не давался: предупреждающе фыркал. Шер решил пойти на хитрость: понемногу, тихонечко подталкивая Шока, он прижал его к дувалу, затем взобрался на дувал, и прыг на Шока.

Конь сперва ничего не понял — подозрительно помотал головой, навострил уши, словно обдумывая свое положение.

Затаив дыхание, Шер на мгновение застыл на нем, затем неуверенно цокнул. Шок, беспрестанно фыркая и озорно вскидывая головой, шагнул. И вдруг, сорвавшись, поскакал вдоль пыльной улицы, гремя копытами.

С минуту в воздухе висело пыльное облачко, а когда оно рассеялось, видно было, как он лихо промчался по аулу и ускакал в степь.

Мать выскочила из дома, увидела его, скачущего, и растерялась:

— Шер! Мальчишка поганый! Вернись!..

До аула доносилось лишь глухое постукивание копыт...

Они мчались среди обильных чиев: им в лицо бил ветер — Шер почти прилип к гриве, боясь поднять голову. Слышно было, как над ним свистит ветер, огнем взвивалась грива и застилала ему лицо.

Копыта гремят, гремят копыта, горячий пот, неистовая кровь и одержимая дрожь в жилах слились воедино. И глаза слезятся от ощущения раньше не испытанного счастья, от ощущения легкости и еще от того, что он себя впервые почувствовал парящим над землей в этом напряженном от волнения воздухе.

...Летел он долго, паря над землей, над горами, и так медленно, до тошноты медленно поднимался, поднимался, поднимался, что ясно видел, как на глазах речка, горы, тоже медленно удаляясь, уменьшались, затем превратились в крошечные игрушки; потом они так же медленно, медленно стали увеличиваться, и вдруг он почувствовал, что они приближаются к нему уже со страшной скоростью, и только тогда он увидел себя со стороны: он стоял на качелях, которые висели в бездне вселенной; и они снова стали набирать высоту, и он снова ясно видел, как на его глазах горы, речки медленно друг за другом превращались в крошечные игрушки и вдруг исчезли; и он снова увидел себя со стороны, так что сердце, печень, легкие словно подобрались к горлу, когда к нему приближались красные звезды, которые тихо, как жеребенок, ржали, и это ржание постепенно нарастало, нарастало и долгим эхом раскатилось по вселенной, извиваясь, как внезапно оборванная туго натянутая струна домбры...

Он лежал среди полыни лицом вниз.

Издали к нему приближался Шок, за ним волочился аркан.

Шер попытался перевернуться на спину, но тут же от какой-то непонятной, раскаленной боли в теле поневоле скорчил гримасу и застонал. Затем, еле превозмогая боль, поднялся, опершись на руки.

Мотая головой и помахивая хвостом, Шок приближался, но стука копыт не было слышно, словно его поглотила полынь. Он шел очень долго, утомительно долго, виновато перебирая стройными ногами, с арканом на шее...

Шер проснулся в палате, она была белая и чистая. Сестра, что стояла подле него, обрадованно улыбнулась, вышла, позвала его мать.

— Он открыл глаза,— сообщила сестра вошедшей матери.

Мать молча подошла к его изголовью. Ничего не сказала, присела.

— Нервное потрясение...— уже в который раз сказала сестра. — И немного ушибся, а через день-два он у вас, как козленок, запрыгает...

— Он что-нибудь сказал или до сих пор молчит?

— Апа, есть хочу...— сказал Шер.

Сестра его одевала.

— Ой, ой! — вскрикивал Шер каждый раз, когда сестра касалась его ребра.

— Что? — Она без конца смеялась.

— Щ-щекотно... щекотно!

— Быстрей, быстрей, брат твой ждет...

...На улице обнял его Тастан, поцеловал.

В стеклянном небе яркое и звонкое солнце. И он смотрел на этот мир, удивляясь, словно впервые встретился с ним.

Где-то в конце аула был слышен звон колокольчика, а через минуту показался и верблюжонок — тот самый, который вечно скучал.

Тастан повел Шера, а он не отрывал глаз от верблюжонка, пока не очутился возле мотоцикла с коляской.

— Садись,— сказал Тастан.

И Шер машинально сел, удивленно оглядывая мотоцикл. Тастан завел его, и они рывком тронулись с места: он еще водил неумело.

— Ничего, а?! — радостно крикнул Тастан, стараясь перекрыть шум мотора.— Тебе нравится?

— Чей он?

— Ты про мотоцикл? Наш... Вчера купил... Еле достал.

Навстречу мчался мотоцикл, на нем председатель. Остановились, поздоровались.

— Хорош конь у тебя. Двенадцать лошадиных сил, говоришь? А обмывать когда?

— Обязательно, аксакал, если будет аванс.

— Поскреби в кармане у матери,— пошутил председатель, потом прибавил:— Все-таки ты это зря, Тастан, вашего коня-то... Из него вышел бы хороший производитель, да еще порода какая...

— Живы будем, аксакал, все будет.

Шер не понимал, о чем у них разговор.

— Ну, дело хозяйское...— И тронулись в разные стороны.

...За ними оставались неровные следы.

— Чего ты, как черепаха, гнал бы побыстрей,— предложил Шер. Тастан неуверенно прибавил газ, набрал скорость. А у самого дома произошло вот что.

Из-за угла выскочил осел, которого у нас, в нашем ауле, обычно называют «автоинспектором», выскочил да как вкопанный остановился перед мотоциклом. Тастан растерялся и, резко вырулив, проскочил было мимо, но люлькой задел дымящийся самовар и опрокинул его. Потерявший управление мотоцикл остановился, уткнувшись в очаг: Тастан и Шер по инерции клюнули носами.

А ночью он вытащил из-под ковра то неоконченное письмо, посвященное Несибели, и прошел в другую комнату. Мать чистила шерсть для кошмы. Он зажег лампу и, улегшись, пробежал глазами по бумаге, обдумал малость и порвал. Он был злой. Потом, по привычке поглядев в потолок, принялся писать сызнова:

«Здравствуй, Несибели!

Я не назовусь, ты меня знаешь хорошо. Я хочу сказать тебе вот что, моя Несибели. Уеду я завтра из аула, а ты не беспокойся. Я тебя *(тут он немного задумался и, махнув рукой, продолжал писать)* очень, очень, очень люблю, и мать свою люблю, и своего Шока тоже люблю. Тебе не надо волноваться, мое золото, я на чужих девочек не буду смотреть, моя Несибели. Когда окончим школу, мы поженимся, ты не ругай меня, моя луна! Я хочу иметь много-много детей, и они у нас будут. Потом мы им купим все, что им хочется, даже коня купим! И бить тебя никогда не буду. Это же зверство — свою жену бить, тогда зачем нам жениться-то?..»

Аул собирался спать. Стояла ясная ночь. В окнах мелькали огоньки. С того и другого конца аула перекликались псы.

Голос Шера. ...Вот завтра же уеду в город, поищу своего Шока. Если найду, то непременно украду и привезу домой. Ты на меня не обижайся, солнышко мое. Я знаю, что это нехорошо, но все равно украду. Ты знаешь моего брата, Тастана-то? Он хороший человек вроде, но он дурак дураком, ну и дурак же он! Если он не дурак, то почему он мне не сказал, что хочет продать Шока. А он не сказал, украл Шока у меня и купил мотоцикл этот дурацкий. Эх, был бы жив отец, он бы его камчой огрел. Вот так, вот так! Мне очень обидно, луна моя, потому сегодня с ним поссо-

рился. А он заорал на меня, говорит: ты что, чем ты его зимой будешь кормить? Собственными волосами? — говорит и как загогочет, аж волосы дыбом! Противно, противно мне, солнышко мое. Если этому человеку захотелось купить мотоцикл и если у него нет денег, то пусть он продаст свои лохмотья, брюки, трусы, даже нос, руки и голову, если так ему захотелось, и — покупай на здоровье! А он нашего Шока продал! Мне очень хочется плакать, жалко мне Шока. Но плакать я не буду, я уже взрослый человек, и у меня есть ты, мое золото! (*Он поглядел в потолок и обдумал следующее предложение.*) Пока я не приеду, ты к нам заходи, присматривай за моей матерью, помогай, если можешь. Она часто хворает. И не скучай по мне, я скоро вернусь.

Потом добавил: «У меня есть немного денег. У матери вчера взял, сказал, что куплю тетрадь. Так что голодать я не буду. Шока обратно приведу. До свиданья, айналайын. Не назовусь, ты меня знаешь хорошо...»

И, удовлетворенный собой, он перевернулся на спину и потянулся.

Он встал спозаранку, оделся, глядя на спящих мать и Тастана. Вышел на улицу. Едва пробивалась заря. Постоял, посмотрел вокруг, ища что-то, и наконец нашел. Поднял он топор, что лежал подле очага, и пошел в хлев.

И как только он вошел туда, раздался треск разбитого стекла, и в этом прозрачном утреннем воздухе ясно было слышно, как он гневно цедил сквозь зубы какие-то слова.

Через несколько минут вышел из хлева, отбросил топор в сторону, который, падая, зазвенел, и, как ни в чем не бывало, отряхнувшись, направился в степь.

Утром донеслись три коротких и один длинный звон по колесу. Ребята вызывали Шера.

Тастан, умывшись, утирался у зеркала.

— Эй, конюх, тебя зовут. Вставай, конюх наш...

Ответа не последовало. Он прошел в комнату, где спал Шер, но его там не было.

— Апа, где наш конюх, а?

Мать вошла в дом с самоваром. Она покачала головой.

Те двое еще раз засигналили. Тастан, высунувшись в окошко, сказал:

— Его нет дома. Где-то ходит, наверно...

Те побежали: ще-ще-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ-щ... — железный звон вроде осиротел без Шера.

Шер сидел в степи у дороги и ждал попутных машин. В небе чирикали бозторгаи: занималось утро. Он вскочил и поднял руку, машина, не останавливаясь, промчалась дальше.

Тастан вошел в хлев и обомлел: перед ним стоял мотоцикл с зияющей фарой, а рядом с люлькой раскрошенный целлулоидный щит. Он растерянно подбежал, машинально включил аккумулятор и нажал на сигнал.

А в люльке лежали счеты, тоже изуродованные: рамка была расщеплена, прутья выпирали, костяшки рассыпаны...

Шер поднял руку, машина остановилась. Из кабины высунулась голова чернявого малого.

— Куда тебе, козел?

Шер не нашелся что ответить: не сводя с него глаз, отступил было назад, но тот указательным пальцем поманил его к себе довольно дружелюбно:

— Что тебе, хозяин, саксаул привезти?

— Саксаул еще зелен, его осенью ломают...

— Ишь ты! Подойди поближе. Я тебя не съем.

Шер подошел.

— Директор приехал?

Шер кивнул.

— Завуч тоже?

Шер кивнул.

— А мать дома?

Шер кивнул.

— Не врешь?

Шер цокнул языком: нет, мол, не вру.

Чернявый малый громко расхохотался. Шер тоже. Шофер удивленно посмотрел на Шера: чему этот козел смеется?

— Чего тебе, хозяин? — спросил он.

— Вы в город?

— Да, в город. А что?

— Возьмите меня с собой.

— Зачем тебе ехать?

— По делам. Я серьезно говорю. Ей-богу...

— Ишь ты! По делам. Ладно, садись, если уж «по делам». Человек я неплохой. Только мне портят настроение такие люди, вроде вас тогда.

...Как только они въехали на асфальтированную дорогу, машина полетела, монотонно дребезжали колеса.

Через ветровое стекло было видно, как с правой стороны на дорогу въезжают несколько машин, груженных лошадьми.

Когда они поравнялись, Шер ясно видел, как лошади испуганно прижались в кузове друг к другу...

— А куда их везут? — спросил он шофера.

— А пес их ведает. Может, на мясо, может, и нет... Обгоним их, а то они, как сурки, ползут.

И обогнали.

И — снова впереди асфальтированный аркан...

...Сначала они увидели валяющееся на асфальте колесо от машины. На обочине дороги стоял мотоцикл с полоской ГАИ, а чуть дальше два грузовика. Один из них лежал на боку, а передний с лошадьми в кузове стоял на колесах.

Несколько человек, среди них и милиционер, возле перевернутой на бок машины осматривали что-то.

Они подъехали, остановились, вышли из кабины.

Перед ними — с двумя сломанными ногами кобылица.

Письмо Шера:

— Золото мое, когда я увидел эту умирающую лошадь, я страшно испугался и вспомнил маму и тебя, дорогая моя. Я искал среди них нашего Шока... его не было. Как хорошо, что его среди них нет. Я все равно найду его. Но я боюсь, страшно боюсь одного, Несибели. Этот шофер говорит, что из них делают колбасу. Чего только не

едят эти люди! Если бы я видел того человека, который ест колбасу... из моего Шока...

Кобылица лежала тихо, тупо помаргивая, и не стонала.

Милиционер что-то записывал в блокнот.

— Проверим,— сказал милиционер, записывая.

— Я механику нашему с неделю уже прожужжал уши, он все...

— Проверим...

А с теми что делать, товарищ старший лейтенант? — Шофер осторожно притронулся к его плечу.

— Проверим...— машинально сказал милиционер, потом, опомнившись, переспросил: — Ты это про что?

Шофер кивком головы указал на нескольких лошадей, которые рысью уходили в степь.

— Пригоним. Граждане, езжайте, езжайте. Нечего стоять. Не мешайте, езжайте,— обратился он к чернявому малому и Шеру.

Машина остановилась на окраине города, возле кинотеатра.

— Ты здесь погуляй. Нам в город нельзя. Я съезжу в межрайбазу. Ты далеко не уходи, мороженое ешь. Я вернусь к двенадцати.

Шер вышел из кабины и размял затекшие ноги.

— Видишь во-он те часы? — шофер показал Шеру на городские часы, которые показывали половину одиннадцатого.— Поглядывай на них.

— Хорошо.

— Смотри не дерись ни с кем.— И машина уехала.

Шер поглядел на разноцветные афиши. Это был немноголюдный, тихий район города. Он подошел к ларьку и, постояв, поглядев на покупателей, купил себе мороженое.

Зрители, в основном мальчишки, толпой вышли с боковой стороны кинотеатра и оживленно говорили о просмотренном фильме.

Мимо проходила озабоченная старуха с мясом и колбасой в авоське. Он почему-то решил, что она непременно должна знать, где находится этот мясокомбинат, спросил ее:

— Где находится мясокомбинат?

— Мясокомбинат? — Она развела руками, улыбнулась. — Может, эта продавщица знает, спроси у нее.

Она указала на мясной ларек, что находился на противоположной стороне улицы.

Он подошел к ларьку. Продавщица явно скучала.

— Бабушка, где находится мясокомбинат?

Она лениво поглядела на него:

— Разве я родила твоего отца?

— ?!

— Я тебе не бабушка. Я... тетя...

— Тетя...— Шер помялся, потянул носом.

— Вон справочное бюро. Там тебе скажут.— Она указала, куда пойти.

Из окошка справочного бюро высунулась квитанция.

— Три копейки,— сказали изнутри.

Шер заплатил три копейки. Прочел квитанцию и ничего не понял.

— Заводская?.. Заводская?..

— Да, да... Правильно.

— Где эта улица? Я не знаю.

Из окошка снова высунулась квитанция.

— Три копейки.

Шер заплатил три копейки.

Из окошка донеслось:

— Через несколько домов сворачивай направо, а еще через несколько кварталов от перекрестка — мясокомбинат...

...Но в проходной мясокомбината его не пустили.

— Без пропуска нельзя, сынок.— Перед ним сидел пожилой вахтер с двумя телефонами.

— Я ищу Шока.

— Шок, говоришь? Такого рабочего нет у нас.

— Не-е-т. Я не отца. Я Шока ищу, коня моего!

Вахтер удивленно уставился, затем, словно обретя дар речи, сказал:

— Какой конь? Какой Шок? Как зовут отца твоего?

Вдруг со стороны мясокомбината послышались шум, гам и топот копыт.

Вахтер выскочил из своей будки, выскочил и Шер.

Со ржанием остервенело скакал по двору жеребец, за ним, покрикивая, гонялись двое рабочих комбината.

— Они совершенно не терпят ржания, эти кони,— сказал вахтер жавшемуся к нему Шеру.

Шер во все глаза смотрел на рабочих, которые гонялись за жеребцом.

Жеребец поднялся на дыбы, и рабочий, ухватившись было за его шею, отлетел на несколько шагов и грохнулся оземь. А второй рабочий тем временем успел бросить курук.

Зло выплюнув изо рта землю, первый вскочил с места, подбежал и схватил жеребца за уши — жеребец, храпя, осел на колени.

Шер скитался в тот день по городу...

Садился на троллейбус и ехал по проспекту, красивому и длинному, любовался всем, что попадалось ему на глаза. Ходил по улицам, кишащим людьми и машинами, переходил улицы, проходил мимо шикарных современных гостиниц, кинотеатров и магазинов...

После полудня он стоял у ворот ипподрома. Ворота были закрыты, через решетки ворот он глядел на огромное поле, на котором гарцевали несколько коней. Зрителей не было. Жокеи — одни женщины, по крайней мере ему так казалось, судя по их разноцветным костюмам. Он хотел было пролезть через решетку, но услышал:

— Эй, ты куда?

Шер поднял глаза и увидел перед собой мальчишку лет десяти-двенадцати в жокейском костюме, в котором он выглядел, как гномик из классических английских и французских фильмов. А за ним стоял конь, которого он охлаждал после репетиционного бега.

— Я туда.— Шер кивнул головой в сторону коней.— Я ищу Шока, своего коня. Понял?

— К нам нельзя. Вылезай обратно!

Гномик подошел вплотную и грудью оттолкнул его.

Шер сделал то же. Тут гномик внезапно ударил его. Шер потряс головой и тоже ударил. И началась драка: они колотили друг друга, как могли.

— Я тебя... я тебя проучу,— приговаривал гномик.

Вдруг совсем рядом раздалось тявканье собаки: оба мгновенно вскочили — перед ними стоял мальчишка с огромным псом.

— Ты... опять?! — он медленно подошел к гномику. Тот попятился.

Он подбежал к нему, схватил его за плечи так, что гномик не смог сдвинуться с места.— Трус... Паршивый трус! А ты иди сюда,— позвал он Шера.

Шер подошел.

— Извинись перед ним,— обратился парень к гномику.

Гномик молчал, крепко поджав губу.

— Я тебе говорю. Извинись. А то он бить начнет.

Гномик мужественно молчал.

— Стукни, стукни его,— сказал парень Шеру.

Шер тоже промолчал.

— Отпустите меня,— зло произнес гномик.

— Отпусти его,— пробормотал Шер.

Парень с укоризной глянул на Шера и отпустил. Гномик сорвался с места.

— Па-апа-а!

— Поскорее удирать надо,— сказал мальчишка.

И они побежали.

Повернули за угол, пес — за ними.

— Ой, ой... не могу! — парнишка прислонился к стене, хватаясь за живот.

Шер тоже давился от смеха.

— Почему ты его не стукнул?

— Не знаю...

— Ты не мужчина.

— Что? Я не мужчина?!

— Да ты не кипятись. В общем.... хорошо, что не стукнул. Он же трус... Таких не надо жалеть, но и бить не стоит...

— Ты его знаешь?

— Да ну его! Там его отец жокеем... Он и выпендривается.

— А что такое жокей?

— Наездник...

— А-а-а...

— Ты что, в первый раз...

— Из аула я приехал. Утром.

Они проходили мимо большого стеклянного кафе, глядя на свои отражения. Там отражалась даже вся улица с людьми и машинами.

— Ты тоже любитель коней? — спросил он Шера.

— Как любитель?! Я ищу своего коня.

— Ты что, с ума сошел? Какого коня! Там ипподром!

Они шли, оживленно разговаривая. Шер говорил о Шоке, в поисках которого он попал в этот город. Прохожие оглядывались на них.

К ним подошел милиционер.

— Что ты тут со своей собакой?

— Я с собачьей выставки.

— Выставка выставкой. А почему без намордника?

— А-а... намордник?! Намордник у нас есть.

— Тогда идите домой. Быстро, быстро. А то оштрафую.

Когда милиционер удалился, они прыснули.

Потом парень сказал:

— Значит, ты вот на этой остановке сядешь на двадцать второй. И — прямо. Через пять остановок выйдешь и пересядешь на пятнадцатый. Последняя остановка. Там красивые кони. Я тоже за тобой приеду. Собаку отвести надо. Хорошо?

Шер поднялся в машину, и автобус тронулся.

Парень побежал домой, держа на поводке пса.

Коннопрокатный пункт находился у самой рощи, вне города.

На площадке двое — пожилой энтузиаст, который, очевидно, пришел сюда укрепить свое здоровье, и десятилетний мальчик — неуверенно кружили на конях вокруг тренера.

А дальше, на лесной поляне скакали трое.

Завидев их, тренер закричал в мегафон:

— Эй вы! Не скакать. Мы еще этого не проходили. Если вы ушибетесь, запомните, мы не в ответе!

Те послушались: ушибаться, конечно, никому не хотелось.

Шер огляделся: там, в нескольких шагах от него, находилась конюшня.

— Пошли! — донеслось сзади. Шер обернулся и увидел того мальчика.

— Билет купил? — спросил он.

— Нет, не купил.

— По шестьдесят копеек — рубль двадцать. Одолжи мне. Я верну.

Шер согласился, и они пошли к кассе, где висел плакат:

«Молодой наездник, ты не забыл подтянуть подпруги?»

— Нам, пожалуйста, два,— сказал парень кассиру.

Необычайно вялый, с необычайно сиплым голосом молодой кассир сказал:

— Рупь двадцать... это на час.

— Знаем.

— А-а... это опять ты? — сказал кассир.

Они подошли к тренеру, он все еще командовал пожилому энтузиасту.

— Гало-оп! — говорил он в мегафон. Он в большом грубовязанном свитере, вид у него измученный, усталый.

— Я вам говорю: гало-о-оп! Этак вы с отбитой задницей уедете домой. Гало-о-о-оп! Да вы ноги поплотнее прижимайте! Ты что, мальчик, как на ишаке сидишь. Гляди на папу!

Затем он обратился к ребятам:

— Идите на конюшню. Там вам дадут.

Они пошли к конюшне. К тренеру подъехал молодой наездник.

— Иманкул Смагулович, я думаю, достаточно.

— Ты бы лучше сказал: устал.

— Нет, не устал. Кажется, это он устал. Он какой-то упрямый.

— Не надо щадить. Лупи его. Пусть попотеет. Да не так, вот как! — Иманкул Смагулович подошел и огрел коня плетью. Тот захрапел и встал на дыбы, молодой наездник едва удержался на нем.

Он ударил еще раз, и конь заржал.

В это время Шер подходил к конюшне. Увидев эту сцену, он закричал:

— Нашел! — И побежал обратно к тренеру. За ним парень, ничего не понимая.

— Я хочу на нем! Это мой конь, дядя! — быстро заговорил Шер.

— Как это «твой»? Ты умеешь кататься? — спросил удивленный тренер.

— Я хочу! — упрямо повторил Шер.

— Мало ли что хочешь. Я спрашиваю, ты умеешь?

— Умею! Умею!

— Ну ладно, если упадешь, запомни, мы не отвечаем! Оралбай! Дай-ка ему коня, пусть попробует. Но за ним следить надо.

Когда Шер лихорадочно погладил Шока по холке, конь, словно почуяв что-то, вздрогнул.

Голос Шера (*за кадром*). Если бы ты видела, серебро мое! Если бы ты видела меня и Шока сейчас!.. Если бы ты видела!..

...Тренер сказал ему, взглянув на часы:

— Можешь кататься еще полчаса. Работаем до шести.

— А можно вам отдать? — Шер вытащил деньги.

— Тебе что, лень дойти до кассы. А ну-ка иди заплати.

Шер нехотя спешился и пошел. Приятель его уже сдал коня и шел ему навстречу.

— Ты еще будешь кататься? — спросил он.

— Ага, а ты?

Тот подумал и сказал:

— Дома ждут, — он протянул Шеру руку и убежал.

Выбегая через ворота, он помахал Шеру рукой, но тот не видел. Он уже сидел на Шоке.

Вечерело.

Он сидел у зеленой ограды, за которой была видна спортплощадка, принадлежавшая, по-видимому, школе-интернату (у всех были одинаковые спортивные костюмы), и думал о своем.

...Из-за угла с авоськой в руках выбежал его новый приятель, с которым он катался на лошадях. Тот было пробежал мимо, но, увидев Шера, остановился.

— В магазин посылали, — запыхавшись, сообщил он. — Ты тоже домой? Что такой грустный? Подрался? А-а ты же ведь говорил, что ты из аула... Негде ночевать? — И потянул его за локоть. — Пошли к нам!

Шер отрицательно покачал головой.

— Пошли, пошли!

Шер помялся, постоял в раздумье — и они побежали.

— Как тебя зовут? — спросил парень на бегу.

Шер назвал себя.

— А меня — Есеном.

— Твои родители... — начал было Шер.

— Глупости! — оборвал Есен. — Ты в каком классе?

Шер растопырил пятерню.

— А ты?

Тот долго не отвечал. Ответил только, когда добежали до дома:

— Меня в третьем оставили... Из-за чистописания, — добавил Есен, когда они поднимались по лестнице. — Придумали такую чушь. Не могу я это... чисто писать.

Дошли до квартиры 28 на четвертом этаже. Позвонили.

Дверь открылась, и они юркнули внутрь. В коридоре стояла бабушка Есена.

— Отец не пришел?

— Пришел да ушел в гости.

— И мама тоже?

Она кивнула.

— Ур-р-ра-а! — заорал Есен.

Бабушка с испугу выронила несколько сырых яиц, которые держала в руках.

Марш гремел на всю рощу.

...Есен и Шер поздоровались с кассиром, как старые знакомые.

— Нам два,— нетерпеливо сказал Шер.

— Рупь двадцать. Это на час.

— Знаем, что на час,— сказал Шер.

Потом они подошли к Иманкулу Смагуловичу. Рядом с тренером стояла пышущая здоровьем женщина в спортивном костюме и темных очках.

— Мне Шока,— сказал Шер.

— Какого Шока,— удивился тренер.

— Моего...

— Какого «твоего»?..

Шер прикусил губу, понял, что допустил ошибку.

Вмешался Есен.

— Он просит вчерашнего коня.

— Я не знаю, на каком ты катался. Какой номер?

— Восьмой,— сказал Шер.— Восьмой номер.

— Так бы и сказал... Никакого Шока я не знаю. Тут все по номерам. Восьмой... восьмой... Восьмой, говоришь? На восьмом уже катаются...

— Как? Кто?! — Шер почти закричал.

— А во-о-он те,— указал Иманкул Смагулович.

Видно было, как кто-то из тех, на кого показывал тренер, слез с лошади, повозился с ней, но не мог сесть обратно — ни с правой, ни с левой стороны — лошадь не стояла на месте.

— А тебе какого? — спросил он Есена.

— Мне все равно.

— Иди к конюшне и скажи.

Есен побежал.

— Значит, ты на другом не хочешь? — обратился он к Шеру.

Шер упрямо покачал головой.

— Влюбился парень!.. — послышался голос кассира.

— Пока погуляй, значит.— Иманкул Смагулович поглядел на часы.— Через восемнадцать минут они подъедут.

Шер, грустно волоча ноги, пошел за Есеном.

Иманкул Смагулович и женщина в темных очках, разговаривая, отошли.

...Шок остановился и не двигался дальше, как будто вонзил копыта в землю. Парень, который сидел на нем, неумело подергивая поводом, пришпоривал его, затем, не выдержав, со злости полоснул его кнутом. Шок не обращал внимания на удары, только всхрапывал и крутился на одном месте.

Шер издали увидел его, подбежал и схватил уздечку.

— Слазь! Слазь с него! — задыхаясь, сказал он.

Всадник не понял и продолжал смущенно улыбаться. Это еще больше разозлило Шера. Он схватил его за ногу.

— Слазь! Я тебе говорю! Слазь! — цедил он сквозь зубы.

Тот, видимо, приняв Шера за сына тренера, все так же улыбаясь, спрыгнул на землю. Что-то пробормотал, манипулируя пальцами, и неодобряюще покачал головой, показывая на часы.

— Иди, иди... тебя там зовут. Я говорю, тебя там зовут...— И он показал в сторону, где стоял Иманкул Смагулович— Иди, иди...

...По-прежнему над рощей гремел марш, бравурный, радостный. И изредка раздавалось через мегафон:

— Свободно, свободно, черт возьми! Вы так с отбитой задницей уедете домой! Вы меня поняли? Не вам, седьмой! Четвертый, это вам!

Есен и Шер шли бок о бок.

— И это вправду твой? — спросил Есен.

Шер кивнул.

— Украду его,— сказал он.— Уведу отсюда. Видишь, какой он стал...

— Да ты брось,— Есен не верил.— Украду... Как же ты украдешь его... И за это... знаешь...— шепотом прибавил он.

Шер махнул рукой — мол, мне наплевать.

— Вот так... возьму да угоню. Если его снова приведут, то... запорю... своими руками запорю или в горы ускачу. Пусть попробуют.

Есен с недоверием поглядел на него и засмеялся.

Шер пришпорил Шока, Есен — своего коня, и оба поскакали.

— Третий и восьмой! Не шалите! Убьетесь! Не шалите, говорю!

...Есен уходил домой.

— Отец скоро придет с работы. Ты наш дом не забыл?

— Не-ет,— растерянно произнес Шер, держа за повод Шока. Он всем своим существом был с Шоком сейчас.

— Ну, я пошел. Стихи надо выучить. Ты еще будешь кататься? Денег хватит? На, возьми, я ведь вчера брал у тебя. Спасибо.

Шер пожал ему руку и проводил Есена глазами. Потом вместе с Шоком подошел к кассе.

— Еще? — спросил кассир.

Шер выскреб из кармана все до последней копейки и, не считая, протянул кассиру.

— На все давайте.

— Мне-то что? Мне один черт — хоть на месяц. Лишь бы платили,— сказал кассир, считая деньги.— Тут пятнадцать копеек лишних...

...Стал моросить дождь.

На площади остались всего трое, но утренняя бодрая атмосфера еще не исчезла: все так же на всю рощу неутомимо гремел бравурный марш, все так же гремел больше всех в оркестре ударник.

Осталась пожилая энтузиастка — женщина средних лет и ее сын, лет четырнадцати-пятнадцати. Она испуганно визжала, когда конь под ней то и дело резко вскидывал голову или неожиданно убыстрял шаг. Ее сын держался в седле несколько смелее, но тоже изредка со страхом вцеплялся в луку.

— Сыночек, ты не бойся! — с дрожью в голосе подбадривала она сына, а сама еще больше тряслась от страха.

— Мам, как ты думаешь, папу вечером обрадуем?

— Обрадуем. Он, конечно, обрадуется.— И снова визг.— Сынуля, дождь усиливается. С нас хватит, поедем домой. Эй, мальчик! У тебя на лбу глаза или пустые дырки? — закричала она, когда Шер, чуть не задев, промчался мимо них.

Вскоре вся площадка словно выщербилась: пошел мелкий дождь.

— Товарищи, вернитесь! Вернитесь, товарищи! — кричал тренер на всю рощу, громко кашляя в мегафон.

Шер тем же темпом, не оглядываясь, промчался по площадке и нырнул в рощу.

Он остановил Шока на маленькой полянке, слез, расстегнул подпругу, расседлал и бросил седло в сторону. Затем прыгнул на спину Шока и пришпорил его.

— Айналайын, айналайын...

По спине, по бокам звонко хлестали молодые ветви тальника.

— Айналайын, айналайын...

А когда вслед им послышался крик в мегафон, он еще сильнее пришпорил Шока и отпустил повод, насколько позволяли руки.

Через минуту он проскакал рощу и направился в открытую степь.

И в тот же миг за ним из рощи выскочил Иманкул Смагулович верхом на пегом коне.

— Мальчик! Останови! Останови!

— Айналайын! Айналайын! — с упоением приговаривал Шер, похлестывая Шока и пригибаясь к его шее.

С грохотом проскакал он асфальтированную дорогу, брызнув лужей.

Разгоряченные бегом и дождем, оба коня — Шера и тренера — неслись по ровной и зеленой шири, дробно выбивая шелуху с полыни...

...Тренер издали обходил его, желая перерезать ему путь.

Вот он уже приближается, сердито грозя кнутом.

Влажная рубаха прилипла к телу, разлетающаяся, мокрая от дождя грива Шока брызгала Шеру в лицо.

Шер на мгновение закрыл глаза и произнес шепотом:

— Биссмилля.

Закадровый голос Шера:

— Если бы ты знала, как я испугался, золото мое... Я так испугался, что думал, если он меня догонит — запорю Шока...

Тренер подскочил и с разгону схватился за повод. Влажный повод выскользнул из его рук, но Шер по инерции едва не слетел с коня.

Вдруг пегий, неожиданно поскользнувшись в луже, упал, тренер вылетел из седла и перекувырнулся.

Шер еще плотнее прилег к гриве.

Ни звезд, ни неба: темным-темно — хоть глаза выколи.

Дождь ослаб. Они находились в том же ущелье, возле того же родника, где несколько лет назад останавливался отец.

Шок неторопливо пил воду из родника. Шер, повернувшись к нему спиной, помочился.

Шок, напившись воды, уже пощипывал траву и фыркал, глядя в ночь. Откуда-то был слышен вой, не то волчий, не то собачий.

Они выходили из ущелья по влажному после дождя бездорожью.

Шер тихо запел монотонную песню без слов, наверное, слышанную им когда-то. Может быть, для того, чтобы набраться храбрости от этой песни, а может быть, потому, что в этой влажной ночи он один и с ним его Шок...

Они уже шли по открытой степи.

Вдруг из темноты неожиданно ударил в глаза луч прожектора — как ножом полоснул по ним. Шер зажмурился, опешив.

Невнятный гул и барабанная дробь копыт усиливались, а луч прожектора прочесывал ночное небо.

И тут же снова возник из темноты луч прожектора и опять полоснул по глазам, выхватывая косяк сайгаков, и так же мгновенно исчез.

Раздался выстрел. Раз, другой.

И — тяжелые всхрапы, цоканье копыт.

— У-у-у-у-уж...— повторила ночь.

И опять так же внезапно возник этот острый луч. Шер, вскрикнув, прыгнул на Шока. Шок с испугу захрапел и сорвался с места.

Прямо на них налетел косяк обуянных страхом сайгаков.

Затем мимо пронеслись два грузовика со сгорбленными силуэтами охотников в кузове. Они орали что-то.

Наутро он ехал вдоль дороги.

Вдали показались два всадника.

Шер сначала, стараясь остаться незамеченным, свернул с дороги, но вдруг, хлестнув Шока, умчался в степь, над которой занималась заря.

Те двое, бог весть почему, помахали кнутами.

...Подняв голову, он вздрогнул.

Шок теперь медленно шел между древними надгробными памятниками — их было множество, и они, освещенные багровыми лучами зари, нагоняли на Шера страх.

У самых ног Шока с шипением пробежала матерая ящерица и юркнула в обросшую дикими обильными травами могилу.

Шок настороженно поводил ушами.

— Биссмилля рахман рахим...— машинально проговорил Шер и провел руками по лицу.

Это был целый городок надгробных памятников.

Голос Шера (*за кадром*). Мне было так страшно, моя Несибели. Я вспомнил маму и тебя...

Солнце взошло. Высоко-высоко в поднебесье чирикали птички.

Он в открытой степи встретился с отарой овец.

Чабан, молодой парень, кровь с молоком, с непроницаемым видом сидел на хилой лошади и, почти приложив к уху «Спидолу», слушал последние спортивные новости. Поэтому он не сразу заметил Шера.

Отара пощипывала траву.

Шер стоял и ждал конца передачи.

— Тьфу, сто чертей! — воскликнул чабан, оторвавшись от «Спидолы».

— Ассолоумагалейкум,— поздоровался с ним Шер.

— Тьфу, сто чертей! Теперь они не поедут в Мехико!

Шер снова поздоровался.

— А-а-а... Тьфу, из-за каких-то трех секунд!

Чабан сперва увидел ноги Шока, затем голову и потом, только потом — Шера.

— Ты что, с неба свалился или прилетел?

Он бережно завернул «Спидолу» в тряпку, засунул ее в курджун, продолжая возмущаться.

— Хочешь шалапа? — спросил чабан.

Шер молчал, облизывая губы.

Чабан отпил несколько глотков из жанторсыка и передал Шеру.

— Чей ты будешь? Откуда?

Шер не ответил, жадно припал к жанторсыку. Напившись, он вернул жанторсык и вытер губы.

— Домой еду...

— А конь у тебя что надо, собственный или совхоза?

— У вас нет чего-нибудь поесть?

Чабан захохотал во все горло.

— Сперва я тебе дал шалап, потом ты спросил, нет ли у меня поесть. Теперь, я думаю, ты напросишься ко мне в гости.

И опять гогот на всю степь. Шер повернул было коня, чабан остановил его.

— Куда? Куда ты? На, возьми.

Он развязал узелок, висевший у луки, и протянул ему кусок мяса.

— Я не жадный.

И пока Шер ел, чабан молча глядел на него добрыми глазами. Потом сказал:

— Точь-в-точь Ходжа Насреддин: голодный, едет без седла. Да ты так и не сказал, кто твой отец. Ну, будь здоров.— И тут же спохватился.— Тьфу, черт! Чуть не забыл!

Он опять вытащил «Спидолу» и включил ее. Она затрещала, затем женский голос запел арию из какой-то оперы — передавали концерт молодых мастеров искусства.

— Ведь бывает же такое, а! — с восхищением сказал он, когда ария кончилась.— За такую женщину я бы с радостью и... штаны продал... Ха-ха...— гогот на всю степь.

Вечерело.

Со всех сторон стиснутый горами, он ехал снова через ущелье. Вдруг до него донесся лай собак. Немного проехав, он увидел в низине две юрты, а возле — табун; дым копьем вонзался в небо. У очага хлопотала женщина в белом платье.

...У коновязи в ту пору, когда возвращаются лошади, двое мальчишек подбрасывали вверх привязанного за ногу длинной веревочкой дикого голубя. Он тяжело летал, устало помахивая крылышками и пытаясь набрать высоту, но мальчишки, хлопая в ладоши и визжа, резко дергали вниз веревочку.

Обессиленный голубь, камнем падал вниз.

Поодаль молодуха придерживала жеребеночка за ошейную веревку, а старуха в длинной кимешеке доила кобылицу.

А у юрты пожилой табунщик мазал какой-то жидкой мазью круп коня.

Кругом стояла вечерняя суетня: шум, гам, лай, ржание кобылиц и жеребят.

Шер спешился у юрты и привязал к колу Шока.

Мальчишки, заметив его, перестали играть.

— Итемген! — позвал одного из них табунщик.

Итемген не отозвался — они опять принялись подбрасывать голубя.

— Итемген!

— А? — наконец-то отозвался сын.

— Где тот порошок?

— Откуда я знаю.

— Не ври. Поди принеси его сюда.

Итемген побежал в юрту.

Шер почтительно поздоровался с табунщиком.

— Сто лет тебе...— поблагодарил тот за приветствие.— Куда едешь, сынок, на ночь глядя?

— Домой.

— Где дом-то твой?

— В Карабулаке.

— М-м-м...— задумался табунщик, покусывая усы.— Как зовут отца? Лицо вроде знакомое... Не видел ли я тебя где, а?

— Кажыбая сын...

— Который Кажыбай? Их ведь у нас трое: Кажыбай из рода торе, Кажыбай — сангал, еще...

— Мы из младшего джуза. Наш род тама́.

— Ай, маладе-е-ес! — Он это произнес по-русски. — Род свой знаешь... Ты, выходит, того Кажыбая сын, которого, мир праху его, снегом завалило в горах? Шер кивнул.

— Отагасы! — позвала его старуха в кимешеке...

— Ну что еще?

— Она не хочет его к себе подпускать! — старуха указала на кобылицу.— Не признает его... не хочет признавать.— Жеребеночек пятился назад, молодуха тщетно тащила его к кобылице.

— И молоко не идет? Ай, бедняжка,— сказал табунщик.

Итемген принес порошок.

— Итемген, ну-ка принеси это...

— Что, Итемген, Итемген! — вскипятился сын.— Я вам что, целый день бегать буду?! Я устал.

— Ах так? — отец сверкнул глазами.

Заплакав и что-то бормоча себе под нос, Итемген побежал к шалашу.

— Ой, иттен жараган! Негодник! — выругался отец и принялся посыпать порошком круп коня.

Шер неловко переминался с ноги на ногу.

Через минуту Итемген принес из шалаша чучело жеребенка, бросил перед кобылицей и, вытерев рукавом нос, побежал к дружкам.

Кобылица, постукивая ногой о землю, подошла к чучелу, понюхала его, провела языком по телу и тихо всхрапнула.

— Молоко пошло? — спросил табунщик жену.

— Похоже, что пойдет...— ответила она, поглаживая кобылу по вымени.— Пошло, пошло... так, так.

Уже слышно было, как теплое, отяжелевшее в вымени молоко бьется о донышко ведра.

— Знаешь, кто к нам пожаловал?

— Кто? Не знаю, не видела.

— Кажыбая сын...

— Которого!

— Да неужто не помнишь? Из рода тамá. Тот, который в тебя влюбился и хотел украсть тебя.

— Будет тебе уж,— отмахнулась она весело.

Сытые жеребята резво гонялись друг за другом возле табуна.

— Заходи, сынок, в дом,— предложил табунщик.

Они зашли в юрту.

Наступил вечер в горах.

Утро выдалось яркое. Шер сел на коня и уехал.

Перевалив бугор, он увидел вчерашних двух мальчишек. Они по-прежнему подбрасывали голубя вверх. Он по-прежнему тяжело летал, устало помахивая крылышками, и все пытался набрать высоту, но они, хлопая в ладоши и визжа, резко дергали вниз веревочку. Обессиленный голубь камнем падал вниз.

...Он спешился у самой речки и разнуздал Шока.

Речка была голубая и прозрачная, и по ней плыли белые облака.

Шок сразу же опустил голову к воде.

Шер разделся догола и огляделся по сторонам.

Где-то у поворота речки виднелся аул.

Войдя в воду, Шер опустился на колени и припал лицом к облакам.

Шок долго, не отнимая голову, пил воду, краешком глаза наблюдая за расходившимися сверкающими кругами.

Шер встал и повел Шока в воду.

— Ищ-щ-ща-а! — несмотря на жару, речка была ледяная.

От блаженства Шок фыркнул, мотнул головой.

Шер — уфф! — в воду: синь дна, галька, галька...

Вынырнув, он стал брызгать водою на Шока. В глазах коня отражались степь с полынью, небо с облаками...

— Ба-ба-ба-ба-ба! — пел Шер. Он был счастлив.

...На зеркальную гладь упало отражение...

Шер вгляделся и глазам своим не поверил: по берегу речки к ним приближалась... Несибели, а рядом с ней смешной теленок.

Он мгновенно нырнул. А когда вынырнул, она стояла на берегу и дразнила его.

— Дай выйти! — умолял он.

— Не дам...

— Ну, Несибели, дай выйти...

— Где ты пропадал? — Несибели выжимала воду из волос.

Он промолчал. Он был в одних трусах, волосы свисали до самых глаз.

— Какой ты стал...— сказала Несибели.

— Я?

— Тебя искали... Думали, утонул...

— Ха-ха... Утонул! Х-ха...— И оба засмеялись. Шер по-хозяйски гладил мокрые шею и круп коня. Потом, отвернувшись, как бы невзначай сказал:

— Знаешь что...— и не хватило смелости сказать: «Давай покатаемся? Ты не боишься?»

Она подошла к Шоку, и они с минуту возились, прежде чем взобралась Несибели на Шока. Затем Шер погнал теленка вперед и, взяв за повод, повел Шока по берегу речки, в которой обитали облака. Оба они, Несибели и Шер, улыбались от счастья.

А впереди трусил смешной теленок.

Потом и Шер тоже сел на Шока спереди. Несибели испуганно ухватилась за его спину.

Он сказал как можно солиднее:

— Как быстро проходит время, а?

Несибели все смеялась.

— Знаешь что... Я тебе много, много писем написал... С прошлого года.

Она замерла в ожидании чего-то.

— А ты вот... если вдруг я... ну... помру... за другого замуж не выйдешь, а?

Несибели мгновенно изменилась в лице:

— Ну и дур-рак ты...— Она спрыгнула с коня и побежала, погоняя теленка.

Уже вечерело, и облака были малиновые.

Он обогнул холм Канжуган, поехал по тропинке между чиями, а затем снова свернул к речке. Слез с коня, уселся у самой воды, погрузив в воду ноги по колено. Шок стоял рядом и пощипывал траву. Издали доносились лай собак, блеяние овец, мычание коров. И виден был сам аул с высоким дымом.

По-прежнему по воде плыли облака, теперь не синие, а розовые.

И вдруг он увидел в речке какой-то странный предмет.

Когда он подплыл, Шер различил, что это старая колыбелька со стертыми узорами. Она плыла свободно, плавно, она была даже красива. Позабыв, что он одет, Шер хотел было войти в воду, чтобы схватить ее, но, сообразив, выскочил, словно обжегшись. И долго стоял у берега — провожал взглядом удаляющуюся колыбель...

Подойдя к аулу, он издали заметил своих друзей. Все они были верхом на ослах и скакали на том берегу. К каждому седлу была прикреплена длинная палка с пропеллером на конце.

Они скакали против ветра, и пропеллеры красиво вращались...

Взошла луна, когда отвел он Шока в конюшню и дал ему воды из колодца.

В конюшне было темно, и только глаза Шока горели в темноте.

На шкафу, стоявшем в углу, чадила лампа.

А в противоположном углу мать мыла Шера в корыте.

Шер морщился от боли, хохотал от щекотки: мать шлепала его по заднице и говорила:

— Айналайын-ау, где ты пропадал?! Ты хочешь, чтобы я с ума сошла?..

А он все хохотал, вертелся в ее руках.

— Тише! — мать снова шлепнула его.— Что за страсть такая к лошадям в нашем роде. Отец твой умер из-за них, а тебя я не отдам!..

А он все смеялся, жмуря глаза от блаженства.

— Можете жить спокойно! Я хочу, чтобы вы жили спокойно...

Вдруг на улице послышался рев мотора и в окно ударил свет фар. Рев усиливался, и свет фар полоскал по окнам...

...У очага, врытого перед домом в землю, остановился автобус с надписью «Служебный».

...Шер в конюшне, вычистив гребешком гриву и хвост, седлал Шока отцовским седлом со старыми узорами.

...Из автобуса вышли Тастан и Иманкул Смагулович в грубовязанном свитере, хотя был полдень и стояла жара.

Иманкул Смагулович оглядел аул, что-то сказал шоферу, оживленно жестикулируя.

Тастан пригласил их в дом, и они вошли.

Была ночь. Шер, лежа на полу, при свете стоящей рядом лампы, писал письмо своей Несибели.

«Здравствуй, Несибели!

Письмо тебе пишет твой знакомый, золото мое»...

Письмо, очевидно, не писалось — он глядел в потолок.

А чуть ниже этих строк — неумело нарисованный конь...

...К нему приближались красные звезды, они тихо и звонко ржали, как жеребенок. Это ржание постепенно нарастало, нарастало и долгим эхом раскатилось по вселенной, извиваясь, как внезапно оборванная струна домбры...

...Он лежал в полыни лицом вниз.

Издали к нему приближался Шок, а за ним волочился длинный ворсистый аркан.

Шер попытался перевернуться на спину, от какой-то непонятной и раскаленной боли застонал, а затем, с трудом превозмогая эту боль, поднял голову, опершись на руки.

Шок, мотая головой и помахивая хвостом, приближался, но стука копыт не было слышно, словно его поглотила полынь.

— Куда же он опять подевался? Шер, а, Шер?

Из дому вышла мать, оглянулась вокруг.

На пыльной аульной улице в этот полуденный час никого не было.

— Ай, Шер!..

Она обошла весь дом, долго смотрела в сторону окраины аула, приложив ладонь к щеке. Его нигде не видно.

Зашла в огород. Его и там нет.

Затем, возвращаясь, увидела поставленное на дувал, примыкающий к дому, седло.

— Опять оседлал дувал? — И сняла седло. О чем-то думая, поглядела на него, осторожно ощупала каждый узор и каждый гвоздик...

Потом занесла в дом...

По самой середине улицы, красиво кружась, промчался вихрь.

...В аул с шумом и грохотом целым караваном въехали военные бронетранспортеры.

Жители высыпали на улицу — и дети, и взрослые.

Глядели на них, приставляя к глазам руки козырьком. Но из-за поднятой пыли они не смогли разглядеть лица солдат.

Солдаты махали руками, улыбались — только зубы сверкали да глаза.

Не останавливаясь, бронетранспортеры проехали аул и направились в степь...

Мгновенно воцарилась тишина, такая странная тишина, какая бывает лишь во сне.

Из-за угла выбежал опоздавший песик, неуверенно тявкнул раз-другой в сторону бронетранспортеров и исчез за тем же углом.

...Аул утонул в знойном, дрожащем воздухе.

Утонули и дороги, которые касались его со всех сторон, терялись концами где-то в горах и степи.

И в этот полуденный час снова возник звон колокольчика.

Звон колокольчика умножается, умножается, нетерпеливо набирая высокий тон. До крещендо.

Может, это звон колокольчика, висевшего на шее верблюжонка...

— Дз-з-з-з-з-з-зень.

Может, это жеребята резвятся в горах...

— Дз-з-з-з-з-з-зень.

...Хозяин не успел отпрянуть в сторону: мимо пронеслось несколько лошадей, а остальные, обуянные страхом, налетели на него и сбились в кучу.

— Дз-з-з-з-з-з-зень.

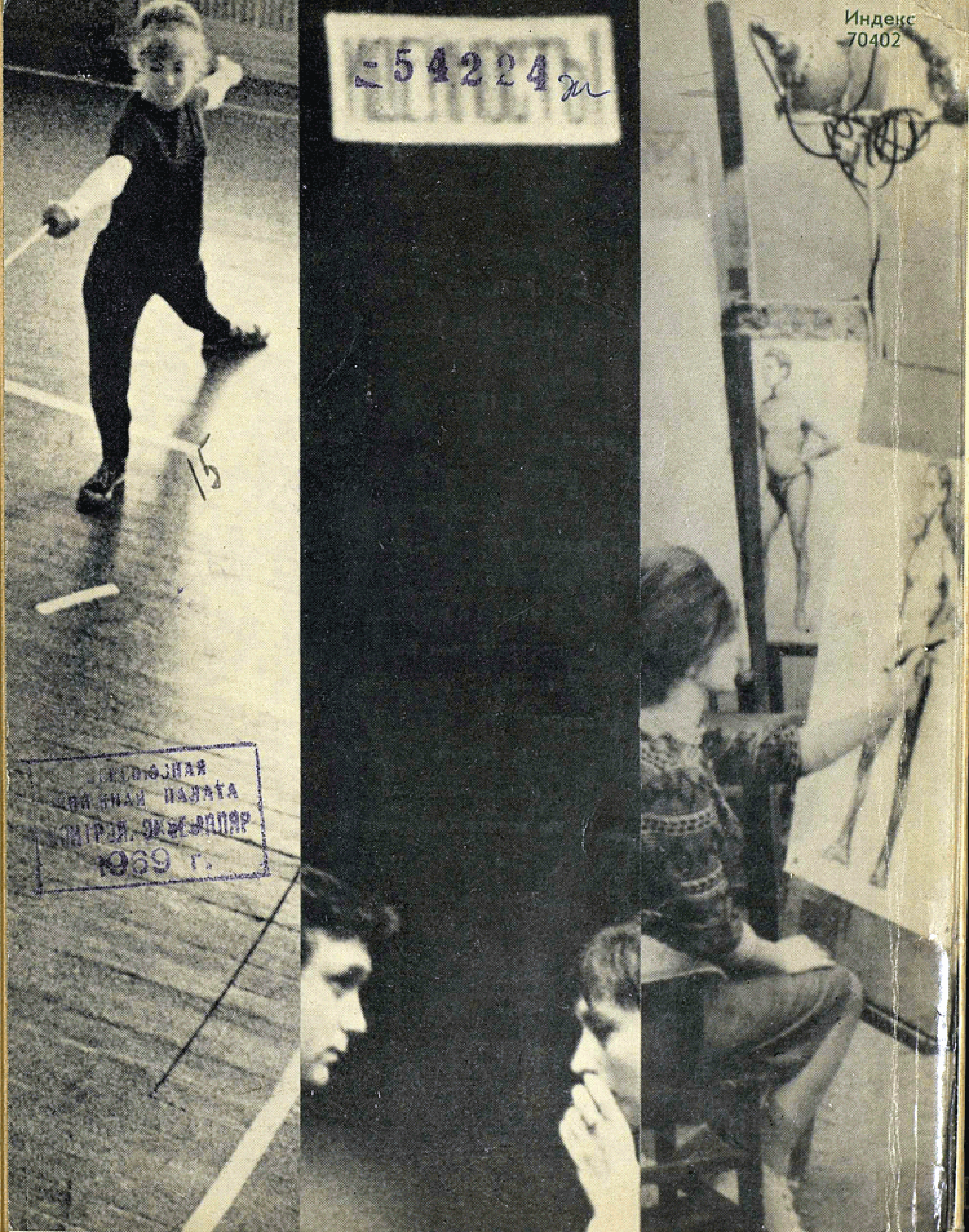
...Несибели была верхом на Шоке, а впереди шел Шер, ведя его за повод, по берегу речки, где обитали облака...

А впереди трусил смешной теленок...

— Дз-з-з-з-з-з-з-зень...

Вниманию клубов друзей кино!

В 1970 году
редакция журнала «Искусство кино»
намечает опубликовать
ряд материалов
в помощь клубам друзей кино,
а также
статьи и очерки,
посвященные работе
киноклубов страны.
Товарищи члены киноклубов!
Напишите нам,
какие материалы
вы хотели бы увидеть
на страницах
нашего журнала


Индекс
70402